



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Ananke i Polska : o liryce Zdzisława Stroińskiego

Author: Marian Kisiel

Citation style: Marian Kisiel. (2010). Ananke i Polska : o liryce Zdzisława Stroińskiego. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego



Marian Kisiel

Ananki i Polska

O liryce Zdzisława Stroińskiego

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Katowice 2010





Marian Kisiel

(ur. 1961 w Jędrzejowie), historyk i krytyk literatury, profesor zwyczajny Uniwersytetu Śląskiego. Jego zainteresowania koncentrują się głównie na problematyce procesu historyczno-literackiego i pokoleń literackich, związkach literatury i życia społecznego, literaturze emigracyjnej. Ostatnio opublikował: *Pamięć, biografia, słowo. Szkice o poetach dwóch generacji* (2000), *Pokolenia i przełomy. Szkice o literaturze polskiej drugiej połowy XX wieku* (2004), *Przypisy do współczesności* (2006).

Ananke i Polska

O liryce Zdzisława Stroińskiego

PRACE
NAUKOWE



UNIWERSYTETU
ŚLĄSKIEGO
W KATOWICACH

NR 2833

Marian Kisiel

Ananke i Polska
O liryce Zdzisława Stroińskiego



Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej
Marek Piechota

Recenzent
Alina Kowalczykowa

Publikacja będzie dostępna – po wyczerpaniu nakładu –
w wersji internetowej:

Śląska Biblioteka Cyfrowa
www.sbc.org.pl

Spis treści

Od autora / 9

Tragiczna świętość. O wierszu *Ród Anhellich* / 23

Skrwawiony mit. O wierszu „*Śniły się szarże...*” / 41

Zerwane przymierze. O wierszu *Bóg* / 63

Szaleństwo patrioty. O wierszu „*Po huraganach szarż...*” / 77

Ponura polskość. O wierszu *Polska* / 89

Ostatnia ułańska szarża. O wierszu „*Trzask karabinów...*” / 101

Zranione serce. O wierszu *Trzeba* / 117

Krajobraz po klęsce. O wierszu „*Staw się zaplątał...*” / 131

Modlitwa pokonanego. O wierszu *Żelazne słupy* / 145

Liryka – dramat – katastrofa / 155

Nota bibliograficzna / 161

Indeks nazw osobowych / 163

Summary / 167

Zusammenfassung / 168

A ci, co odchodzili błogosławieni łuną,
odwracali się jeszcze na skraju skalistej Ananke,
by z oczu błysk ojczyzny jak testament ciskać
i z hukiem jak kamienie w bożą przepaść runąć.

Zdzisław Stroiński, Polska

Od autora

I

Dlaczego Stroiński?

Należy on do cenionych, acz nieprzesadnie, poetów generacji wojennej, głównie za jeden utwór – poemat prozą *Okno*. Jego wiersze rytmiczne nie znalazły takiego uznania w oczach krytyków i badaczy literatury, choć – jak się zdaje – prezentują wcale nie gorszy poziom. Trzy z nich: *Ród Anhellich*, „*Śniły się szarże...*” oraz „*Po huraganach szarż...*” zyskały wprawdzie sporą popularność i są cytowane, przede wszystkim jednak jako **kontekst** do utworów innych autorów tej samej formacji pokoleniowej. Więc – dlaczego on?

Może właśnie dlatego, że taka praktyka interpretacyjna krzywdzi, niespełna dwudziestotrzyletniego w chwili śmierci, poetę.

Wyobrazić sobie bowiem oblicze młodej poezji okupacyjnej bez garstki wierszy lirycznych Zdzisława Stroińskiego – trudno. Dzisiaj zresztą jest to chyba nawet już niemożliwe. Nie dlatego bynajmniej, iżby bez twórczości Stroińskiego młoda poezja czasu wojny i okupacji nie mogła się obyć, ale dlatego, że treści, jakie zostały zawarte w ocalałym, skromnym dorobku poety, ujawniają zgoła fundamentalną prawdę o pokoleniu polskiej młodzieży, która wkraczała w dorosłość wraz z wybuchem II wojny światowej.

Nie chciałbym, aby zdania tu wypowiedziane traktowane były jako swoiste przedłużenie legendy pokolenia wojennego. Wcale nie zamierzam nadbudowywać znaczeń nad tym, co jest. Nie zamierzam też tworzyć kolejnych mitów tamtego czasu, tamtych wyborów i tamtych dzieł. Zarówno mitologizacja, jak i heroizacja postaw na nic się tutaj nie przyda. W sztukach artystycznych (zwłaszcza w literaturze) notacje takie – chociaż moralnie słuszne – nie są ostatecznie najważniejsze. Osobowość legendowa, postać mityczna mogą istnieć poza literaturą i nie mieć z nią nic wspólnego. Natomiast dzieło, wychodząc na świat – żyje w nim samodzielnie, na własny rachunek, na koszt wewnętrznej energii, która nim kieruje. Nie znaczy to, że nie ma żadnych „przebić” między literaturą a legendą pisarską. Takie „przebicia” są, pisano o nich wielokrotnie, ale dziełu jako takiemu wcale nie są potrzebne żadne inne sensy naddane poza tymi tylko, które ono samo tworzy, na które się otwiera i wobec których się określa.

Zdzisław Stroiński pozostawił – poza kilkunastoma zachowanymi wprawkami szkolnymi¹ – dziewięć dojrzałych wierszy rytmicznych, tradycyjnie przypisywanych liryce. Być może będzie to dla kogoś interesujące: spojrzeć na tych kilka utworów autora, któremu nie dane było rozwinąć swoich umiejętności,

¹ „Wierszami szkolnymi” nazywam zachowane juvenilia z lat 1936–1939. Są to m.in. *Alkazar* (1936), *Dzwon* (1937), *Rozpacz* (1937), *Żal* (1937), *Szkielet ciałem przykuty* (1937), *Kochana* (1938), *Tak gorącym jest i młody* (1938), *Stoję posępny i w gwiazdy wpatrzony* (1938), *Ty* (1938), *Kominy* (1938), *Mussolini* (1938), *Gwiazdy za oknem* (1939). Prawdopodobnie z roku 1938 pochodzą niedatowane utwory: *Kto poznał w Zamościu wszystkie zakamarki*, *Był raz sobie jeden wiatr*, *Narciarz*, *Z myśli*, *Druty telegraficzne*, a także *Na bezkresnym oceanie* – przekład wiersza Michaiła Lermontowa *Воздушный корабль*. Taki spis przedstawia A. ADAMIAK: *Okno na ziemię. (Portret Zdzisława Stroińskiego)*. W: *Portrety twórców „Sztuki i Narodu”*. Red. J. TOMASZKIEWICZ. Warszawa 1983, s. 267–268 (przypis 8), 270–272. O wierszach szkolnych pisał także M. URBANOWSKI, szczególnie interpretując utwór *Alkazar*, w szkicu *Chmurna młodość Zdzisława Stroińskiego (trzy odsłony)*. W: IDEM: *Prawą stroną literatury polskiej. Szkice i portrety*. Kraków 2007, s. 133–149.

jako na pewien stan **świadomości** ówczesnych młodych ludzi. Być może również obraz II wojny światowej zyska coś na takim właśnie oglądzie.

Interpretacje, jakie tutaj przedstawiam, dają – mam nadzieję – niezafałszowany wizerunek poety. Skupiam się na jego wierszach rytmicznych, a nie na lirykach prozą, gdyż te oczekują odrębnego opisu. Liryka prozą stała się wizytówką dwudziestoletniego twórcy. Wiersze rytmiczne są traktowane jako kontekst dla dorobku rówieśników – Baczyńskiego (rzadziej) i Gajcego (częściej). Czas już najwyższy temu stereotypowi zaprzeczyć, również w kontekście słów Jarosława Iwaszkiewicza:

Ja go najbardziej lubię z całej „Sztuki i Narodu”, chociaż uważam go za mniej zdolnego od innych. Tadek Gajcy bije go na głowę².

II

Zdaje się, że kanon wierszy rytmicznych Zdzisława Stroińskiego należy rozpatrywać w kategoriach **cyklu lirycznego**. W zrekonstruowanym układzie Zdzisława Jastrzębskiego – i następnie wiernie powtórzonym przez Lesława M. Bartelskiego – przedstawia się on następująco: *Ród Anhellich*, „*Śniły się szarże...*”, *Bóg*, „*Po huraganach szarż...*”, *Polska*, „*Trzask karabinów...*”, *Trzeba*, „*Staw się zaplątał...*”, *Żelazne słupy*³.

² J. IWASZKIEWICZ: *Fragmety z notatek*. „Kućnica” 1946, nr 11; IDEM: *Dzienniki 1911–1955*. Oprac. i przypisy A. i R. PAPIESCY. Wstępem opatrzył A. GRONCZEWSKI. Warszawa 2007, s. 246.

³ Por. L. Z. STROIŃSKI: *Okno*. Wybór i wstęp Z. JASTRZĘBSKI. Lublin 1963; Z. STROIŃSKI: *Ród Anhellich*. Oprac., wstęp i nota edytorska L. M. BARTELSKI. Warszawa 1982. Z tego ostatniego wydania będę korzystał w mojej książce, sygnując tytuł wiersza skrótem RA i cyfrą odsyłającą do odpowied-

Układ ten (z pewnymi wyjątkami, o czym za chwilę) wydaje się logiczny i trafny, zarówno od strony dominanty stylistycznej w nim obecnej, jak również linearnie rozwijającego się wątku tematycznego. Klamra wyznaczona przez wiersze pierwszy i ostatni jest, by tak rzec, **klamrą światopoglądową**, a przemienność wierszy tytułowanych i nietytułowanych – dobrą podpowiedzią interpretacyjną. Wprawdzie lepiej byłoby, gdybyśmy znali daty powstania poszczególnych utworów, lecz tę „lukę” edytorską możemy uznać za atut w naszych rozważaniach interpretacyjnych. Otwiera ona perspektywę poznawczą znacznie bogatszą od tej, jaką moglibyśmy uzyskać, gdybyśmy dokładnie rozpoznali czas, w którym poszczególne teksty powstawały, lub mieli jakiś brulionowy „konspekt” kompozycyjny przysłanego tomu.

Zaproponowany przez Jastrzębskiego układ cykliczny może rodzić pewne opory. Nie budzi wątpliwości miejsce dwóch wierszy rozpoczynających cykl: *Rodu Anhellich* i „*Śniły się szarże...*”. Wiersz „*Po huraganach szarż...*” powinien być – zgodnie z przyczynową konsekwencją – trzeci w kolejności, a *Bóg* czwarty. Wszystko za tym przemawia: po narastaniu napięcia *Bóg* jest pewnym uspokojeniem emocji, wprowadza tonację elegijną, jest smutkiem, którego nie da się ukoić. *Polska* znowuż – dopełnia tę melancholię indywidualnego opuszczenia **przypomnieniem samotności tych, którzy pozostają** (zarysowaną już w „*Śniły się szarże...*” i głęboko odczuta). Następujący po nich „*Trzask karabinów...*” jest jakąś próbą patriotycznego przebudzenia, lecz w owej melancholii uczestniczy w pełnym sensie tego słowa. W tak rozumianym napięciu emocjonalnym cykl powinien kończyć wiersze: *Trzeba* i *Żelazne słupy*.

niej strony. Odwołanie do publikacji Bartelskiego ma ten szczególny sens, że dokonano w niej koniecznych emendacji interpunkcyjnych (logicznych i zwyczajowych), których w edycji Jastrzębskiego nie ma. Wydają się one słuszne. Trudno natomiast zbiór Bartelskiego uznać za jakieś znaczące poszerzenie wiedzy o Stroińskim jako twórcy, ponieważ jest on właściwie wiernym powtórzeniem wyboru Jastrzębskiego w innym tylko układzie i w odmiennym niekiedy wariancie zapisu.

Problematyczna w tym układzie jest sytuacja liryku „*Staw się zaplątał...*”. Nawet jeśli nie miał racji Andrzej Tchórzewski (a w moim przekonaniu – nie miał), że tego tekstu w stanie fragmentarycznym nie powinno się drukować, to utwór ten jakoś wyłamuje się z całego cyklu. Powstał najwcześniej (w roku 1940). Mógłby rozpoczynać cykl (miałoby to swoją interpretacyjną konsekwencję), nie widać dla niego uzasadnienia w końcowej partii całości. Ten wiersz jest także elegijny, lecz inna jest jego jakość. Widać w nim jeszcze tę nadzieję pierwszych dni wojny, kiedy pragnienie pokoju mieszało się z wiarą w rychłe zakończenie wojny (świetnie to pokazała Wanda Jakubowska w jednej ze scen *Zakazanych piosenek*; w roku 1947 jeszcze o tym dobrze pamiętano).

Dlaczego więc „*Staw się zaplątał...*” umieszczono w miejscu dzisiaj znanym? Nie wiadomo. Zadziałały tu pewnie słuch, intuicja, a może i jakaś wiedza Jastrzębskiego, ale o tym możemy jedynie domniemywać. W edycji Bartelskiego ten wiersz jest na identycznym miejscu. Co na tej decyzji ponownie zaważyło? Nigdzie – ani u pierwszego, ani u drugiego edytora – nie znajdziemy odpowiedzi na to pytanie⁴.

Mimo wszystkich wątpliwości przyjmijmy jednak – jako **kanoniczną** – wersję pierwszego edytora. To jest także znak kultury literackiej, próba kompozycji, która nie jest budowana przeciw autorowi. Nawet jeśli nie będziemy zgadzać się na sam układ, przecież wiele on nam mówi. Przemawia również przez uważnego **czytelnika**, przekonanego do racji poety, wiernego i – przez lata – zaangażowanego adwokata lirycznych wyśłowień Stroińskiego.

Tak czy inaczej, wedle woli poety czy wbrew niej, dzie więc wierszy rytmicznych Zdzisława Stroińskiego ułożyło się – najpewniej nieodwracalnie – w cykl liryczny. I niech tak zostanie.

⁴ Najszerzej kwestie edytorskie opisał Z. JASTRZĘBSKI we wstępie do edycji *Okna*. Zob. IDEM: *Leon Zdzisław Stroiński – poeta*. W: L.Z. STROIŃSKI: *Okno...*, s. 21–22. L.M. BARTELSKI daje jeszcze krótszy opis. Zob. IDEM: *Nota edytorska*. W: Z. STROIŃSKI: *Ród Anhellich...*, s. 103–104.

Cykl liryczny to – w ujęciu dawniejszym – inaczej rozpisany poemat. Albo dokładniej: poemat rozbity na całości mniejsze.

Cykl liryczny – zauważa Wiesława Wantuch – to kompozycja rozpięta między dwoma biegunami: dążeniem do zamknięcia, ujawnienia specyficznych właściwości struktury, która nie jest sumą składników, a autonomią poszczególnych utworów w jej skład wchodzących⁵.

W wypadku Stroińskiego nie jest bez znaczenia pytanie o **spoistość** jego cyklu. Chodzi przecież o to, by dotrzeć do **przedustawnej zasady** autorskiego zamysłu, do **intencji artystycznej**, do tego, co stanowi o specyficznym formowanym **stylu autorskim**. Ale tej **zasady** już nie poznamy, **intencji** możemy się domyślać, pozostaje – wnioskowanie o **stylu**. Innej możliwości nie ma.

Wiersze rytmiczne Stroińskiego – mimo zasygnalizowanych wątpliwości – układają się jednak w wyraźny ciąg. Rozpoczyna go *Ród Anhellich*, kończą *Żelazne słupy*. Liryk pierwszy wyrasta z dialogu z utworem Tadeusza Gajcego *Wczorajszemu*⁶, liryk ostatni także odwołuje się do Gajcego⁷. Obydwa mają charakter elegijny. Taka też jest cała twórczość młodego poety, który w elegii upatrywał ważnej przesłanki dla obroby liryczności w czasie wojennym⁸. Najogólniej chodziło o to, aby w liryce (wierszach rytmicznych) pokazać tragiczny zaplot dnia powszedniego i metafizyki, okrutnej miary codzienności i wzniosłości tradycji literackiej; mówiąc słowami poety: pokazać „krzyk elementarny z najbardziej metafizycznego dna istoty” (RA 92). Prawdziwa liryka zawsze temu służyła.

⁵ W. WANTUCH: *O poetyce cyklu lirycznego*. W: *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*. Red. E. BALCERZAN i S. WYSŁOUCH. Warszawa 1985, s. 43.

⁶ Por. mój szkic *Tragiczna świętość...* w niniejszej książce.

⁷ Z. JASTRZĘBSKI: *Leon Zdziław Stroiński – poeta...*, s. 13–14.

⁸ Wzmiankę o tym w interpretacji *Ostatnia ulańska szarża...* w niniejszej książce.

Inne wiersze dopełniają wizję choroby polskiej, która w literackich repetycjach, chocholim tańcu namiętności i alkoholicznej zatracie szukała potwierdzeń własnego losu – i własnego usprawiedliwienia.

Kogo nie boli Polska, ten tego nie zrozumie.

III

Stroiński chorował na Polskę. Z tej choroby zrodziły się jego dojrzałe wiersze rytmiczne.

Aktywny uczestnik „Sztuki i Narodu”, wielokrotnie był oceniany surowo z powodów światopoglądowych. Niewątpliwie, jego liryki, jak żadne inne, przylegają do tej kategorii „narodowości”, z jaką w poezji polskiej spotykamy się głównie w jej okresach wyjątkowych (czasie zaborów, powstań i wojen). Bardzo trudno – nawet znając poglądy polityczne autora *Rodu Anhellich* – zakwalifikować je jednoznacznie do określonego typu dyskursu: patriotycznego czy nacjonalistycznego. Jeśliby przyjąć owo kategoryczne rozróżnienie Michała Głowińskiego, że „dyskurs patriotyczny [...] nastawiony jest na zjawiska pozytywne, dyskurs nacjonalistyczny uwypatnia zaś to, co negatywne”⁹, to w wypadku wierszy Stroińskiego sprawa wcale nie jest tak oczywista. W momentach szczególnego zwrotu w życiu narodu obie sfery nastawień (pozytywne v. negatywne) muszą się pojawić, bo inaczej być nie może¹⁰.

⁹ M. GŁOWIŃSKI: *Kryzys dyskursu patriotycznego*. W: IDEM: *Skrzydła i pięta. Nowe szkice na tematy niemitologiczne*. Kraków 2004, s. 39.

¹⁰ Zwraca na to uwagę Michał Głowiński. Pisze: „Trzeba od razu podkreślić, że dyskurs patriotyczny to całkiem co innego w czasach niewoli, w okresach wojen i zagrożeń, a co innego w czasach niepodległości, kiedy na granicach nie czają się wraże armaty, by w odpowiednim momencie uderzyć. Ze względu na polskie tradycje trudno przeprowadzić wyraźne i precyzyjne rozgraniczenie między dyskursem patriotycznym z lat zniewo-

Dyskusji jednak nie ma: „narodowy” styl wierszy rytmicznych Zdzisława Stroińskiego należałoby klasyfikować bliżej dyskursu patriotycznego, którego korzenie sięgają **romantycznych** sposobów ekspresji, uobecnionych w międzywojennej szkolnej praktyce humanistycznej. Do tej kwestii już się odniesiono¹¹.

IV

Warto podkreślić, że wiersze rytmiczne Zdzisława Stroińskiego z **pozoru tylko** traktują o niewielkim, kilkuletnim wyimku z polskiej rzeczywistości historycznej, obejmującym mianowicie lata II wojny światowej. W rzeczywistości jednak, jak gdyby na przekór pobieżnej lekturze, wymykają się one jednoznacznej interpretacji. Wzięło się to – jak przypuszczam – z **podwójności** postawy poetyckiej autora *Okna*.

Objętościowo skromne dzieło poetyckie Stroińskiego w dwójaki sposób określa postawa wobec rzeczywistości. Z jednej strony jest to rzeczywistość historyczna, z drugiej – współczesność. Konsekwentne odniesienia do „małej i wielkiej historii”

lenia i walk o niepodległość a dyskursem z lat pokoju i niezależnego bytu, jestem jednak przekonany, że dokonanie rozróżnień jest czymś absolutnie koniecznym, są to bowiem różne rzeczy zarówno w samej swej materii, jak z funkcjonalnego punktu widzenia. Przykład najprostszy: w przypadku pierwszym dużą rolę odgrywają wątki tyttejskie, w drugim – nie ma na nie miejsca, a gdyby się pojawiły, z góry pozbawione byłyby sensu, należałoby je potraktować jako dziwaczny, niczym nieuzasadniony anachronizm” (ibidem, s. 23).

¹¹ Por. J. ŚWIĘCH: *Pieśń niepodległa. Model poezji konspiracyjnej 1939–1945*. Warszawa 1982, s. 149–238; IDEM: *Literatura polska w latach II wojny światowej*. Warszawa 1997, s. 142. Zbigniew KŁOCH trafnie zauważa, że „Romantyczne stereotypy wyobrażeniowe i kalki frazeologiczne pełnią w poezji wojennej rolę zbliżoną do retorycznych »miejsc wspólnych«, topoi, których przydatność w kształtowaniu opinii jest dobrze znana” (IDEM: *Poezja pierwszej wojny. Tradycja i konwencje*. Wrocław 1986, s. 152).

(nie bez powodu Tomasz Burek nazwał poezję Stroińskiego „prawdziwym pamiętnikiem wojennego dojrzewania”¹²) stwarzają podstawy do uznania twórczości autora *Rodu Anhellich* za znak czasu – i to zarówno realnej tradycji, jak też realnej współczesności¹³.

Zasadne wydaje się tu podkreślenie **realności** obu poziomów czasu. Tradycja jest podwójnie mityczna: z jednej strony odarta z wszelkich sztandarowych symboli i narodowych świętości, z drugiej – „ustrojona” w rekwizyty, jakie w świadomości pokolenia wojennego stawały się „miarą” obywatelskiego porozumienia.

„Taki ponury mit” – napisze Stroiński w wierszu *Polska*. A wcześniej w *Rodzie Anhellich*:

Krwawa legenda kiedyś
pamiętasz –
z dymu szerniałych Grottgerów
opowiadali swą tragiczną świętość –

to teraz

RA 37

Czas terażniejszy (wojna) i pamięć przeszłości (rodzinna mitologia), dwa sprzeczne wybory. Dla poety tradycją była polska literatura porzeczowa, od czasów postanisławowskich, współczesnością – okres biologicznego i poetyckiego dojrzewania, kiedy, jak wyznaje w *Rodzie Anhellich*:

patos w dzieciństwie zbierany po wierszach
zastygł w młodości głuche Westerplatte

RA 37

Zwrot Stroińskiego ku poezji postanisławowskiej, romantycznej (i dalej – w przód) nie był chyba określony przez fakt,

¹² Por. T. BUREK: *Z Konradów w Hioby*. „Współczesność” 1964, nr 16.

¹³ Świetnie na to zagadnienie wskazał Janusz SŁAWIŃSKI w szkicu *Krzysztof Kamil Baczyński: „Historia”* [1964]. W: IDEM: *Prace wybrane*. T. 5: *Przypadki poezji*. Kraków 2001, s. 188–189.

iż powstawała ona w czasie niewoli. W każdym razie nie tylko tym uzasadniać należałoby obecność odwołań do tamtych utworów. Historiozoficzna koncepcja świata, jaką głosili romantycy,

wskazywała, że tylko wysiłek ducha może uratować poczucie tożsamości narodowej i ocalić przed zagładą wolność jednostki i zbiorowości¹⁴.

Była to koncepcja maksymalistyczna, zrodziła się z uogólnienia indywidualnych gestów, i nawet jeśli miała jedynie charakter postulatu, nakazywała przechowywać w świadomości „narodowe pamiątki”, nie podlegać racjom chwili i rezygnować z doraźnych determinacji. W efekcie przybrała charakter artykulacji **samoobronnej** – wypowiedzana czynem (gdy zachodziła konieczność aktywnego oporu) i słowem (w poezji).

Czyn, pierwsza forma samoobrony, był materializacją „wysiłku ducha”, sprawdzianem jego potencji. Słowo natomiast tę potencję kształtowało. Wielka zaiste musiała być jego ranga, skoro w czasie niewoli – jak pisały po latach Maria Janion i Maria Żmigrodzka –

Tylko romantycy potrafili [...] pojąć teraźniejszość w takim związku z historią, by móc pisać o tym, co wydarzyło się wczoraj po południu, co stało się rano, bez narażenia się na brak zrozumienia, nie popełniając zdrady wobec swojej współczesności i wobec tego, co będzie. Mieli „długą perspektywę” wstecz i wprzód i dlatego ich twórczość nie była gazetowo-felietonowym światopoglądem epoki, uniknęła krótkowzroczności opiewania „momentu dziejowego”, przyniosła sztukę tego wielkiego oddechu, która i dzisiaj pozwala nam żyć¹⁵.

¹⁴ M. JANION, M. ŻMIGRODZKA: *Romantyzm i historia*. Warszawa 1978, s. 9.

¹⁵ Ibidem, s. 570.

Nawet jeśli ta późna „definicja” jest na wyrost, nawet jeśli niedokładnie określa ona „byt romantyczny”, to przecież tak była ona wcześniej „ekspediowana” na wszystkie pokolenia poromantyczne (dobrym probierzem jest tutaj międzywojenny, wielotomowy podręcznik Manfreda Kridla¹⁶). W odniesieniu do twórczości pokolenia wojennego znakomicie ten problem uchwycił Zdzisław Jastrzębski, pisząc o relacji „teraźniejszość – historia”:

W sprawie ponadczasowości należałoby tu powiedzieć, że pokolenie wojenne dążyło do uogólnień, skupiało się wokół zagadnień i pojęć ogólnoludzkich i ponadczasowych, takich jak śmierć, miłość, nienawiść, trwoga, czas, katastrofizm, historia. Dlatego swój okres ujmowało w kontekście historii, co znalazło wyraz szczególnie w twórczości Baczyńskiego¹⁷.

Nie tylko, zauważmy, Baczyńskiego, także – a może: przede wszystkim – Stroińskiego. Dla poety historia była potężnym mitem, scalającym „tam i wtedy” z „tu i teraz”. To z tak rozumianą historią, z „takim ponurym mitem” prowadził on bezwzględny dialog.

Tomasz Burek w eseju *Z Konradów w Hioby* twierdził, że Stroiński bliski był ostatniemu powstaniu romantycznemu 1863 roku¹⁸. To prawda, ale też i uogólnienie. Zbyt wiele jest odniesień w wierszach rytmicznych poety do autorów przedromantycznych, zbyt jawna w nich polemika z kodeksem romantycznego wychowania, aby nie dostrzec, że poeta, skłaniając się ku tradycji styczniowej, w gruncie rzeczy odnosił się do symboli poezji polskiej od czasów postanisławowskich. Romantycznej również, lecz nie wyłącznie.

¹⁶ Por. M. KRIDL: *Literatura polska wieku XIX. Podręcznik dla szkół średnich*. Warszawa 1925–1933; IDEM: *Literatura polska wieku XIX*. T. 1–3. Warszawa 1933–1934.

¹⁷ Z. JASTRZĘBSKI: *Literatura pokolenia wojennego wobec dwudziestolecia*. Warszawa 1969, s. 158.

¹⁸ T. BUREK: *Z Konradów w Hioby...*

V

W wierszach rytmicznych Stroińskiego wojna została przedstawiona w kategoriach literackich. Przeżycie wojny jako doświadczenia literackiego – to zagadnienie nienowe, lecz wielce w tym wypadku interesujące. Zobaczyć wojnę w wymiarze lektur (lektury), a przy tym wywieść z nich (niej) własną egzystencję – to zadanie karkołomne i odważne zarazem. Poeta czyniący podobne starania może (musi) narazić się na zarzut braku własnego głosu. Stroińskiemu taki zarzut postawiono przy okazji pierwszego wiersza mówionego. Ale rzecz jest niebywale bardziej skomplikowana. Usytuowanie siebie w przestrzeni wielojęzycznej tradycji poetyckiej, zderzanie głosu własnego z innymi – to podjęcie ryzyka retora, przeciw któremu jest cała publiczność. Kto (co) wygra? Retor czy skostniałe formuły, jakie dźwięczą w uszach publiczności? Dobrej odpowiedzi nie ma i być nie może. Jeżeli wygra retor – zginie przeszłość literacka, do jakiej się on odwołuje. Jeżeli wygrają skostniałe formuły – zginie człowiek, który mierzy się z balastem czasów dawnych, i jego marzenie o głosie własnym.

Dylemat nierozwiązywalny. Zawsze dotyka on jednostek wrażliwych. Cokolwiek o tym dylemacie powiemy, poza naszym głosem będzie otwarta wielka przestrzeń niedopowiedzeń.

VI

I o tym jest ta książka – w interpretacjach. Rodziła się długo, przez blisko trzydzieści lat. Większość zamieszczonych tutaj analiz już drukowałem w różnych miejscach, dla potrzeb tej publikacji zostały one jednak przeze mnie ponownie przejrzane, poprawione i ujednolicone¹⁹.

¹⁹ Zob. *Nota bibliograficzna*.

Pani Profesor Alinie Kowalczykowej, recenzentce całości, i innym czytelnikom poszczególnych interpretacji (a było ich wielu) jestem głęboko wdzięczny za wszelkie dopowiedzenia i sugestie zmian. Staralem się uważnie w nie wsłuchać. Bez tak uważnej i życzliwej lektury tomik mój – z pewnością – nie przybrałby obecnego kształtu.

Ananke i Polskę publikuję z myślą o Moim Ojcu Stanisławie (1925–1992), żołnierzu Armii Krajowej (obwód jędrzejowski, placówka „Nałęczów”, drużyna Nowa Wieś). Nie jest to książka, jaką zamierzyłem przed laty. Myślałem napisać inną, o wyobraźni Stroińskiego. Życie stawia nas jednak przed różnymi ołtarzami. Oddając ją Ojcu w takiej postaci, wiem, że i On wie, dlaczego tak czynię.

Na Kątach, w kwietniu 2010 roku

Tragiczna świętość O wierszu *Ród Anhellich*

I

W dorobku każdego poety znajdują się wiersze bardziej i mniej znane, ważne i mało istotne. Gdy ten dorobek jest obfity – łatwiej o dokonywanie selekcji tekstów, gdy jest skromny – każdy wiersz czyta się wielokrotnie, by nie przeoczyć czegoś, co może okazać się później nieocenioną wskazówką dla zrozumienia artystycznych wyborów autora. *Ród Anhellich* Zdzisława Stroińskiego należy do jego **wierszy wizytowych**. Krytycy i badacze literatury II wojny światowej odwoływali się do niego wielokrotnie, jakkolwiek nie zinterpretowali go osobno. Przyjrzyjmy się mu zatem dokładniej:

Krwawa legenda kiedyś
pamiętasz –
z dymu szerniałych Grotgerów
opowiadali swą tragiczną świętość –

to teraz

patos w dzieciństwie zbierany po wierszach
zastygł w młodości głucho Westerplatte
i rwie się w górę – poszarpany krzyk
na gruzach młodości walka
inny świat

armaty armaty
pług wojny połamał sierpień jasných lat
zostały daleko obce
krew coraz bliżej
w ruinach wiary wiatr się nocą łzawi
a z serc za wcześniej pokrzywdzonych chłopców
nienawiść
czarny kwiat
na grobach Anhellich więdnący miast krzyży.

RA 37

Ród Anhellich jest debiutem poety, zanim ukazał się anonimowo w okupacyjnej antologii *Słowo prawdziwe* (Warszawa 1942; w wydaniu drugim – Warszawa 1943 – pod pseudonimem: Marek Chmura), zdobył wyróżnienie w konkursie „Sztuki i Narodu”¹. Jurorzy konkursu, Józef Stachowski i Jerzy Zagórski, pisali w uzasadnieniu werdyktu:

Nie chodziło bynajmniej o dostarczenie na zamówienie społeczne pewnego zespołu wrażeń specyficznie aktualnych, utworów paraliterackich obliczonych programowo na efekt pozaestetyczny. O wartości estetyczne chodziło przede wszystkim².

Dostrzegając w zgłoszonych na turniej utworach zaczątki własnego głosu, jurorzy nie szczędzili młodemu również słów ostrych. *Ród Anhellich* ocenili następująco:

[...] podobnie jak i inne [...] utwory jest [on] przykładem awangardy w konsekwentnym, prawie niewolniczym wydaniu; zaletą wiersza jest pewna powaga treściowa³.

¹ Zob. J. CZACHOWSKA, M.K. MACIEJEWSKA, T. TYSZKIEWICZ: *Literatura polska i teatr w latach II wojny światowej. Bibliografia*. T. 2. Wrocław 1984, s. 100 (hasło: *Stroiński Zdzisław Leon*); A. ADAMIAK: *Z okna na ziemię*. „Akcent” 1980, nr 4; EADEM: *Okno na ziemię. (Portret Zdzisława Stroińskiego)*. W: *Portrety twórców „Sztuki i Narodu”*. Red. J. TOMASZKIEWICZ. Warszawa 1983, s. 277.

² [Orzeczenie Jury]. „Sztuka i Naród” 1942, nr 3–4, s. 4.

³ Ibidem, s. 5.

Obydwa składniki oceny wiersza Stroińskiego były trafne, ale zarazem krzywdziły debiutanta. Z perspektywy czasu widać to wyraźnie, choć poeta werdykt jurorów przyjął podobno bez sprzeciwu⁴. Zatrzymajmy się na chwilę nad tym problemem.

Otóż wydaje się, że awangardowość wiersza Stroińskiego w roku 1942 nikogo dziwić nie powinna. Niezgodność człono-
wania wersowego z wzorcem metrycznym, motywowana jednak względami składniowo-intonacyjnymi i znaczeniowymi, był to duży krok naprzód w szkole poetyckiej międzywojnia⁵. Temu procesowi nie oparli się debiutanci połowy lat trzydziestych, młodzi poeci wojenni, autorzy startujący po roku 1945. Zasadnicze przełamanie w systemach wierszowych daje się zauważyć dopiero po roku 1947, z chwilą debiutu Tadeusza Różewicza. Sięgnięcie Stroińskiego do naturalnych poprzedników, poetów Awangardy Krakowskiej i tzw. Drugiej Awangardy, było zatem normalną strategią twórczą początkującego autora. Na pytanie: Kogo Stroiński „niewolniczo” naśladował? – odpowiedzieć jednak nie sposób. *Ród Anhellich* nie kopiuje żadnej z trzech kanonicznych odmian wiersza wolnego w międzywojniu (Peipera, Przybosia, Czechowicza), a jedynie umiejętnie łączy z sobą – przez rym, rytm, elipsę, intonację – dwa modele: Przybosiowski (w stopniu mniejszym) i Czechowiczowski (w stopniu większym)⁶. Domagać się od debiutanta, by tę tradycję odrzucił lub ją przekształcił – można było⁷, rzecz

⁴ Tak sugeruje L.M. Bartelski we wstępie do edycji: Z. STROIŃSKI: *Ród Anhellich*. Oprac., wstęp i nota edytorska L.M. BARTELSKI. Warszawa 1982, s. 19.

⁵ Por. *Poezja polska okresu międzywojennego. Antologia*. Wybór i wstęp M. GŁOWIŃSKI, J. SŁAWIŃSKI. Przypisy J. STRADECKI. Wrocław 1987, s. LII–XCII (BN I, 253).

⁶ Ibidem, s. XC–XCII – o odmianach wiersza wolnego w dwudziestoleciu międzywojennym.

⁷ Kazimierz WYKA w *Liście do Jana Bugaja* równie nieprzychylnie odnosił się do aktualizacji tradycji awangardowej w czasie wojny. Pisał: „Nie-jedno czytałem z tzw. debiutów po to jedynie, by dostrzec, jak powtarzają się złe i zapóźnione echa tamtych lat. Jeszcze »czysta« awangarda w narodowym sosie...” (IDEM: *Rzecz wyobraźni*. Warszawa 1977, s. 58). Zdaniem

w tym, iż wyłączną alternatywę stanowiła wówczas poezja silnie skonwencjonalizowana, stawiająca w centrum „efekty pozaestetyczne”, apelująca do uczucia. Awangardowość w stylu międzywojennym więc, jakkolwiek zdradzała poetę, również broniła go przed popadnięciem w większy grzech: intelektualną wtórność. Uznanie schematu wierszowego za jedyny argument na rzecz tezy o „niewolniczym wydaniu” awangardyzmu w *Rodzie Anhellich* było, wydaje mi się, błędne. Kierunek ku awangardzie, a nie na przykład ku Skamandrowi, świadczy przecież dobitnie o tym, że Stroińskiemu również „o wartości estetyczne chodziło przede wszystkim”.

W drugim składniku oceny *Rodu Anhellich* położono nacisk na „pewną powagę treściową” wiersza. Nie wiemy, co ów *nervus probandi* miał oznaczać w hierarchii sądów obu jurorów. Po latach Tomasz Burek tak będzie pisał o debiucie Stroińskiego:

Od razu widzimy, że dla młodzieńca, który rozpoczyna samodzielne życie, życie wypełnione walką, jego bezpośrednia przeszłość, dzieciństwo, wczesna młodość stają się całkowicie obce. Tak właśnie obce dla wszystkich jego rówieśników stanie się dwudziestolecie międzywojenne, w którym upłynęła cała **jasna** część ich biografii. W literaturze zwrócą się oni przeciwko temu, co w dwudziestolecu międzywojennym było żartem, beztroską, nieodpowiedzialną zabawą, zwrócą się przeciw dziedzictwu kulturalnemu. Niechętni epoce, która była czasem ich własnego dzieciństwa, poczują się bliscy legendzie ostatniego powstania romantycznego. Wybór tradycji styczniowej oznaczać może w wypadku Stroińskiego poczucie nieuniknionej i straceńczej walki, jaka czekała jego pokolenie; oznaczać również

Czesława MIŁOSZA, „stosowałoby się to do »Sztuki i Narodu«” (IDEM: *Ogród nauk*. Lublin 1986, s. 150). Trudno te opinie przyjąć bezapelacyjnie, bo jakąż alternatywę proponują? Powrót do romantycznych uniesień? Sięgano do nich. Czyż jednak zwrot ku awangardzie nie okazał się bardziej interesujący od kostiumu romantycznego, w który „strojono” wojenne wiersze w kraju i na emigracji? Powojenne losy poezji polskiej to potwierdziły. A „narodowy sos”? Swoją opinię na ten temat sformułowałem w części III *Od autora*.

może maksymalizm postawy etycznej, moralistyczną pasję świętości, wolę podporządkowania swej osoby najwyższemu ideałowi moralnemu, co było powszechne dla tego pokolenia⁸.

Jeśli przez pryzmat tego sądu patrzeć będziemy na debiutancki wiersz Zdzisława Stroińskiego, to odkryjemy w nim nie **pewną**, lecz **ogromną** powagę, z całą wyrazistością formułującą nową świadomość estetyczną. Błędne byłoby jednak stwierdzenie, iż *Ród Anhellich* jest wyłącznie manifestem poetyckim jednego z reprezentantów młodego pokolenia. Ekspozycja zbiorowego światopoglądu nie jest tutaj najważniejsza, co więcej – jest nawet problematyczna. Utwór Stroińskiego mieści się w kole większym, przywołuje jednocześnie **trzy** różne perspektywy, w których obrębie toczy się dialogiczny dyskurs.

Jakie perspektywy? Odpowiedź na to pytanie można znaleźć w przytoczeniach, aluzjach, korespondencjach poetyckich *Rodu Anhellich*.

II

Ten dialog jest ostentacyjnie jawny, jakkolwiek nie został dotąd zauważony i opisany. Posłuchajmy uważnie:

Krwawa legenda kiedyś

pamiętasz –

z dymu szcerniałych Grottgerów

opowiadali swą tragiczną świętość –

to teraz

Stroiński: *Ród Anhellich*

⁸ T. BUREK: *Z Konradów w Hioby*. „Współczesność” 1964, nr 16.

Klechda z omszałych lat

– świty w klechdzie powiewały **krwawe** –
do snu kołysała dzieci.

Taką klechdą **przelamał się dzień**

walczącej

Warszawy.

Gajcy: *Wczorajszemu*⁹

pług wojny **połamał sierpnie jasnych lat**

Stroiński: *Ród Anhellich*

Księżyc **sierpem** zmrużone rzęsy kosił,

wśród krzyży **zwijał światła** purpurową nitkę;

Gajcy: *Wczorajszemu*

w ruinach wiary wiatr się nocą łzawi

a z serc [...]

nienawiść

czarny kwiat

na grobach Anhellich więdnący miast krzyży.

Stroiński: *Ród Anhellich*

[...] **wiatr, któremuś wierzył – składał pocałunki**
umarłym.

[...]

Dzisiaj –

na piaskach **cmentarzy**

powiedły echa strzałów,

Gajcy: *Wczorajszemu*

Powinowactwa między wierszami Stroińskiego i Gajcego są niewiarygodnie duże. Gdy uwzględnimy fakt, iż oba teksty powstały niemal równocześnie, że zaprezentowane zostały w tym samym środowisku „Sztuki i Narodu”, na tym samym konkursie poetyckim 22 czerwca 1942 roku, że wreszcie obaj poeci

⁹ Tu i dalej cytuję wiersz Tadeusza Gajcego według edycji: T. GAJCY: *Pisma. Juwenilia – przekłady – wiersze – poematy – dramat – krytyka i publicystyka literacka – varia*. Przygotował oraz wstępem i posłowiem opatrzył L.M. BARTELSKI. Kraków 1980, s. 103–105.

byli serdecznymi przyjaciółmi – wówczas teza o **świadomym dialogu** poetyckim (z sobą i z tradycją) okaże się bardzo prawdopodobna. Znaczące są tutaj nie tylko owe korespondencje, lecz również adresatywna formuła „ty” lirycznego, wprowadzająca się do dwóch osób, ale także i rozszerzająca na całe pokolenie przestrzeń dialogu¹⁰. Można powiedzieć więcej: obydwa utwory będą się wzajemnie dopełniać i **dopowiadać**¹¹. Rzecz niebanalna, chodzi przecież o danie wyrazu własnym przeświadczeniom, o ukazanie tego, co jest **światem malej historii**¹².

W wierszach: *Ród Anhellich* i *Wczorajszemu* na terazniejszość nakłada się pamięć przeszłości. Zdaniem Gajcego, są to światy przeciwstawne, poeta ilustracyjnie zderza je z sobą, ukazuje ich nieprzystawalność: „wczoraj” – to sielanka, Arkadia; „dzisiaj” – to katastrofa, Jerycho, Apokalipsa¹³. Stroński widzi to inaczej. Według niego – przeszłość i terazniejszość wzajemnie się dopowiadają, pamięć przeszłości jest naturalnym znakiem zachowania tożsamości narodowej w terazniejszości. Fraza Strońskiego: „to teraz”, w której przeszłość (pamięć powstania styczniowego) i terazniejszość (doświadczenie okupacyjne) zostały z sobą zrównane, nie neguje jednak sformułowania Gajcego: „przełamał się dzień”. Sytuacja jest ta sama; przeciwstawienie Gajcego zachowuje swoją ważność również dla wiersza Strońskiego. Stroński to poeta elipsy, metafory; Gajcy – poeta amplifikacji i hiperboli. Dla obydwu punkt wyjścia jest ten sam, ten sam będzie punkt dojścia, odmiennie – propozycje lirycznej ekspresji.

¹⁰ Na temat formuł adresatywnych w poezji polskiej zob. świetne studium D. PAWELCA: *Świat jako Ty. Poezja polska wobec adresata w drugiej połowie XX wieku*. Katowice 2003, zwłaszcza s. 9–88.

¹¹ O związkach między Strońskim i Gajcem pisze L.M. BARTELSKI: *Genealogia ocalonych. Szkice o latach 1939–1944*. Kraków 1985, *passim*.

¹² Termin za: J. STRZELECKI: *Mała i wielka historia*. W: IDEM: *Kontynuacje* (2). Warszawa 1974, s. 93–103.

¹³ Terminy te stosowane są w wielu pracach, których tematem jest twórczość poetycka pokolenia wojennego. Por. J. ŚWIECH: *Pieśń niepodległa. Model poezji konspiracyjnej 1939–1945*. Warszawa 1982, *passim*.

Wczorajszemu staje się „pochwałą wzorca obywatelskiego zaangażowania przez sztukę”¹⁴, nadto: „gestem na wskroś indywidualnym: zerwaniem z własną poetycką przeszłością”¹⁵. Koda wiersza jest bardzo wyraźnym apelem i nie bez powodu Tadeusz Gajcy nawiązuje tutaj do poezji tyrtejskiej, ona bowiem staje się *pendant* prezentowanego światopoglądu¹⁶:

A tu słowa, śpiewne słowa trzeba zamieniać,
by godziły jak oszczep.

Gajcy: *Wczorajszemu*

Stroiński nie podejmuje wzorca poezji wojennej, odrzuca agitację (tu rzeczywiście jest dobrym uczniem poetów awangardowych), apelowi przeciwstawia świadectwo, emocji – obraz poetycki:

[...] z serc za wcześniej pokrzywdzonych chłopców
nienawiść
czarny kwiat
[...] więdnący [...]

Stroiński: *Ród Anhellich*

Obydwa wiersze, *Ród Anhellich* i *Wczorajszemu*, mimo wyboru odmiennej poetyki, doskonale się dopełniają¹⁷. W ramach tego samego światopoglądu Gajcy przypomina o obowiązku

¹⁴ S. BEREŚ: *Uwięziony w śmierci. O twórczości Tadeusza Gajcego*. Warszawa 1992, s. 121.

¹⁵ B. MAJ: *Biały chłopiec. O poezji Tadeusza Gajcego*. Kraków 1992, s. 125.

¹⁶ Por. S. BEREŚ: *Uwięziony w śmierci...*, s. 120–122; B. MAJ: *Biały chłopiec...*, s. 124–128; A. TAUBER-ZIÓLKOWSKI: „Siwa młodość”. (*Portret Tadeusza Gajcego*). W: *Portrety twórców „Sztuki i Narodu”...*, s. 209–211; A. GRONCZEWSKI: *Tadeusz Gajcy: „Wczorajszemu”*. W: *Czytamy wiersze*. Red. J. MACIEJEWSKI. Warszawa 1973, s. 317–319.

¹⁷ Są jak gdyby przedłużeniem trwającej na łamach „Sztuki i Narodu” dyskusji o wartościach, celach i powinnościach literatury w czasie wojny. Dobrze ten problem analizuje S. BEREŚ: *Uwięziony w śmierci...*, s. 52–63.

interwencyjności, jaki spoczywa na poezji, Stroiński – o konieczności **autotelizmu** jako wartości w liryce nadrzędnej. I jeśli nawet jest to przeciwstawienie wobec poetyk Chmury i Topornickiego (pseudonim okupacyjny Gajcego) zasadnicze, przecież potrafimy je zrozumieć. W sztuce poetyckiej nie chodzi o wzajemne naśladowanie, lecz o różnorodność, inność, identyfikację wzorca. Zgodni w ocenie własnej terażniejszości, Stroiński i Gajcy nie chcą uprawiać tej samej poetyki. To **pierwsza** perspektywa lektury.

III

Terażniejszość jest wiernym odbiciem przeszłości, powiada autor *Rodu Anhellich*. Jego „to teraz” nie pozostawia żadnych w tym względzie wątpliwości. Jaka jednak jest ta przyszłość, jakie jej obszary „aktualizują się” w roku 1942, w czasie „głuchego Westerplatte” (to znakomita, głęboka metafora okupacji)? Poeta nie odpowiada na to pytanie wprost, lecz poprzez obraz poetycki, zawierający dosyć czytelne aluzje do poetów przeszłości. I znów, jak w przypadku korespondencji z wierszem Gajcego, nie są to klisze, lecz świadome wykorzystanie cytatów, metafor, konstrukcji myślowych. Na tym drugim poziomie intertekstualności *Rodu Anhellich* poeta bardzo dba o wierność idei głównej, przesłanie utworu. Nie chodzi tutaj przecież o „grę znaczeń” na poziomie systemu wyrażania (choć tych zabiegów bagatelizować przecież nie powinniśmy), chodzi o sprawę donioślejszą – o wiarygodność przytoczeń w obrębie prezentowanego światopoglądu.

„Krwawa legenda”, „szerniałe Grottgery”, z których „opowiadali swą tragiczną świętość” powstańcy z roku 1863 – to wskazania jawne, te same, co „klechda z omszałych lat”, która „do snu kołysała dzieci” – u Gajcego. W ekspozycji pokoleniowego „my” takie zbieżności nie są czymś rzadkim, nie rażą też

czytelnika swoją powszechnością. Razić natomiast by mogły przywołania poetów dawnych jako **tradycji koniecznej**, byłoby to bowiem opowiedzenie się po stronie poezji skonwencjonalizowanej (nawet: silnie skonwencjonalizowanej), *excusez le mot*: **użytecznej**, o zasięgu oddziaływania ograniczonym tylko do pewnego typu czytelnika i do pewnego czasu¹⁸. (Tu, prawem przypomnienia tylko i bez intencji wartościującej, wymienić trzeba losy poezji żołnierskiej czasów wojny i okupacji¹⁹.) Stroński chyba rozumiał dobrze niebezpieczeństwo przywołań klasyków romantyzmu. Stąd też *Ród Anhellich* – wiersz programowy przecież – nie odwołuje się do Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego, Norwida – a przynajmniej nie są to odwołania nawet aluzyjnie wykrywalne. Poza przywołaniem figury Anhellego wszystko jest tutaj mniej wyrażne: poeta **mógł** przejmować jakieś myśli czterech wieszczów, czytelnik jednak **nie może** twierdzić, że tak jest na pewno. Obracamy się bowiem na trzecim, najwyższym poziomie ope-

¹⁸ Poeci „Sztuki i Narodu” byli tego niebezpieczeństwa świadomi. Andrzej Trzebiński notował: „Stwierdzamy: Prawdziwa wielka sztuka będąca celem każdego artysty polega na stwarzaniu dzieł sztuki, które by najsilniej oddziaływały na publiczność estetycznie. **Każdy użyteczny stosunek do sztuki pozbawia sztukę jej właściwego celu** [podkr. – M.K.]. Bo celem sztuki jest właśnie wyzwolenie nas z tego – konwencjonalnie pojętego użyteczności, spotkanie nas z pięknem, zetknięcie nas z tym, co jest jakby ponad-doczesne, w pewnym sensie tego znaczenia – absolutne. Absolutne – i jednocześnie zmienne, historyczne” (S. ŁOMIEN [A. TRZEBIŃSKI]: *Stosunek artysty do rzeczywistości*. W: A. TRZEBIŃSKI: *Kwiaty z drzew zakazanych*. Proza. Wstęp Z. JASTRZĘBSKI. Warszawa 1972, s. 70).

¹⁹ Zdaniem Wojciecha LIĞĘZY, należy wprowadzić rozróżnienie „poezji dla żołnierzy” i „poezji żołnierskiej”. Opisując losy wojennej poezji emigracyjnej, badacz nie bez słuszności stwierdza, że „»poezja dla żołnierzy« utrzymana była zwykle w stylu uroczystym, »poezja żołnierska« – preferowała słowo codzienne. [...] »poezja dla żołnierzy« ustanawia literackie mity, »poezja żołnierska« sytuuje się blisko życia i rzeczywistości” (IDEM: *Poezja żołnierska: między autentyką a mitem*. W: *Wiatr nas nosi po świecie. Antologia polskiej poezji żołnierskiej na obczyźnie 1939–1945*. Przedmowa A. MIĘDZYRZECKI. Wybór, oprac. i noty B. KLIMASZEWSKI. Wstęp i współpr. W. LIĞĘZA. Kraków 1993, s. 21).

rowania konwencjami, gdzie „ponadindywidualny wzorzec jawi się jako **indywidualna** wartość utworu”²⁰. Świadomość tego stanu jest dla omawianego wiersza niezwykle ważna, jeśli nie centralna.

Przeszłość objawia się w *Rodzie Anhellich* w sposób wyjątkowo przejrzysty, dla czytelnika jednak niekoniecznie rozpoznawalny od razu. Nie odwołując się wprost do wielkiej tradycji romantyzmu, Stroiński stwarza dla swojego wiersza kontekst **jednorodny**, chociaż **nieciągły** w bezpośrednim następstwie. Kontekstem tym mianowicie wydają się utwory Kniaźnina, Asnyka i Oppmana. To nie musiały być ważne lektury młodości poety, wiemy, że szczególnie wysoko cenił Czechowicza²¹; odwołanie do wymienionych poetów przeszłości musiało mieć inne uzasadnienie. Zanim odpowiemy na pytanie: Jakie to były cele? – przyjrzyjmy się siatce aluzji, nałożonych na ten fragment *Rodu Anhellich*:

[...] rwie się w górę – **poszarpany krzyk**
na gruzach młodości walka
inny świat
[...]
pług wojny połamał sierpień jasných lat
zostały daleko obce
krew coraz bliżej
w ruinach wiary wiatr się nocą łzawi
a z serc za wcześniej pokrzywdzonych chłopców
nienawiść
czarny kwiat
na grobach Anhellich więdnący **miast krzyży**.

Owe aluzje, o których będzie mowa dalej, odnoszą się najprawdopodobniej do następujących utworów (wymieniam je w porządku chronologicznym, a nie jakościowym):

²⁰ A. OPAKKA, I. OPAKCI: *Ruch konwencji. Szkice o poezji romantycznej*. Katowice 1975, s. 7–13.

²¹ Zob. L.M. BARTELSKI: *Genealogia ocalonych...*, *passim*.

Młodzieńce wolni jeńskie wloką pęta;
[...]

Walą się zamki, kościoły, pałace;
Po smutnych gruzach wichher poigrawa.
Królów ozdoby, drogie mędrców prace
Nikczemna trawi kurzawa.
[...]

Dopieroż Pycha na strasznych mogiłach
Stawiać ołtarze, tworząc prawa nowe,
Rzeknie, w szczęśliwych zaufana siłach:
„Odnowmy świata budowę!”
Kniaźnin: *Do potomności*²²

Taki krzyk tylko, co **wstrząsa wśród nocy**
Uspione ludów sumienia, przystoi
Waszej męczarni, nie zaś płacz sierocy,
Nie jęk żałosny, którym wróg się poi.
Asnyk: *Upomnienie*²³

Śpiewnej melodii słodycze,
Wpółsenne pienia słowicze
Serc silniej nie wzruszą już:
Na gruzach wiary dziecięcej
Duch ludzki pożąda więcej
Wśród walk i burz.
Asnyk: *Zmierzch melodii*²⁴

I Anhellego biały kraj pokutny,
Usiany kośćmi, co **leżą bez krzyża**,
Oppman: *Do Polaków w Rosji*²⁵

²² F.D. KNIAŻNIN: *Wybór poezji*. Oprac. W. BOROWY. Wrocław 1948, s. 126–127 (BN I, 129).

²³ A. ASNYK: *Upomnienie*. W: IDEM: *Poezje zebrane*. Wstępem opatrzyła Z. MOCARSKA-TYCOWA. Toruń 1995, s. 654.

²⁴ A. ASNYK: *Zmierzch melodii*. W: IDEM: *Poezje zebrane...*, s. 603.

²⁵ A. OPPMAN: *Do Polaków w Rosji*. W: IDEM: *Wybór poezji. Wydanie nowe, zmienione i powiększone*. Warszawa 1908, s. 273.

I oto **druga** perspektywa lektury: przeszłość objawia się w utworze Stroińskiego jako **nakaz** dla teraźniejszości, moralny nakaz. „Patos w dzieciństwie zbierany po wierszach” aktualizuje się tutaj bardzo konkretnie: jest on zwornikiem narodowej tożsamości, mitem narodowym, szansą przetrwania w czasie nowej niewoli²⁶, „głuchego Westerplatte”. (Zauważmy: u Gajcego, który do tego samego fragmentu odniesie się w utworze *Wczorajszemu* – mit narodowy, „klechda [...] do snu kołysała dzieci”; mamy więc do czynienia z podobną waloryzacją, niemal z ekspozycją stanowiska pokoleniowego.)

Rzecz znamienna: w debiucie Stroińskiego daje się zauważyć ten sam, charakterystyczny dla innych wierszy rytmicznych poety²⁷, zabieg **scalania** obszarów tradycji ze współczesnością. Tradycja postrzegana jest przez młodego poetę jako **czas pamięci**, równie konkretnej w swojej realności jak współczesność. To jak gdyby czas kolisty, Norwidowskie: „**Przeszłość** – to jest **dziś**, tylko cokolwiek dalej”. Nie bez powodu więc sieć aluzji do przeszłości rozpoczyna Książnin, jego – „po smutnych gruzach wichier poigrawa”, *pendant* frazy Stroińskiego: „w ruinach wiary wiatr się nocą łzawi”.

Do potomności Książnina, patriotyczny poemacik z „wyraźną aluzją do polityki państw rozbiorowych, ich planów całkowitego podziału Polski”²⁸, był bodaj jednym z pierwszych utworów narodowego katastrofizmu, katastrofizmu – dodajmy

²⁶ Jest to proste przeniesienie sytuacji poezji z czasów I wojny światowej. Wtedy także – jak pisze Ireneusz OPACKI – „w latach 1914–1918, w atmosferze podjętego czynu [...] [mit] nie był [...] środkiem do analizy cech współczesnego społeczeństwa i narodowych tradycji. Nie miał ich negliżować. Przeciwnie, miał służyć za punkt oparcia. Za wyraz związków z tradycjami historycznymi. I miał dawać poczucie siły” (IDEM: *Dramat narodowej wyobraźni. Wokół „Karmazynowego poematu” Jana Lechonia*. W: IDEM: *Poetyckie dialogi z kontekstem. Szkice o poezji XX wieku*. Katowice 1979, s. 175).

²⁷ Skrótowo pisałem o tym we wczesnym szkicu *Realizm metafizyczny. O wierszach rytmicznych Zdzisława Stroińskiego*. „Poezja” 1986, nr 5–6. Upřednie swoje sądy weryfikuję tutaj niekiedy znacznie.

²⁸ M. KLIMOWICZ: *Literatura Oświecenia*. Warszawa 1988, s. 111.

– niebawem **spełnionego**. W poezji generacji wojennej, bardzo trafnie nazwanej przez Jerzego Kwiatkowskiego poezją „Apokalipsy spełnionej”²⁹, fundamenty klęski tworzył katastrofizm lat trzydziestych – Czechowicza, Miłosza, Sebyły. Stroiński tej analogii w *Rodzie Anhellich* nie podejmuje, polską klęskę widzi bowiem w perspektywie dłuższej – od czasów postanisławowskich. Pisał w jednym z artykułów:

[...] utrata niepodległości zastała odradzającą się właśnie w okresie stanisławowskim literaturę opanowaną przez dydaktyzm (o charakterze zresztą bardziej moralno-społecznym niż narodowo-politycznym). To przejście bezpośrednie od służby dydaktyzmowi do służby Sprawie przy braku literatury czystej dało pewną specyficzną aurę, która rozciągała się i na utwory z problematyką narodowo-społeczną nie związane bezpośrednio. Na przykład jedną z cech, bynajmniej zresztą niekonieczną ani wyłączną, był fakt, że bohaterem bywał nie człowiek, a idea, mimo że o człowieku niby się pisało. **Człowiek był oświecany pod kątem idei, a nie odwrotnie** [...] ³⁰.

I to jest powód odwołań do Książnika. Jego siły gwałtu (Tryumf i Pycha), chcące na „strasznym mogiłach” odnowić „świata budowę”, w wierszu Stroińskiego napotykały godny odpór: „na grobach [...] miast krzyży” wędnie „czarny kwiat – nienawiść”³¹. Zmienia się wektor interpretacji: **idea bywa**

²⁹ Por. J. KWIATKOWSKI: *Potop i posąg oraz Ciemny dialog*. W: IDEM: *Magia poezji. (O poetach polskich XX wieku)*. Wybór M. PODRAZA-KWIATKOWSKA i A. ŁEBKOWSKA. Wstęp M. STALA. Kraków 1995, s. 83, 102.

³⁰ Z. STROIŃSKI: *O tak zwanym upadku literatury w dwudziestoleciu*. W: IDEM: *Ród Anhellich...*, s. 97.

³¹ Zwróćmy uwagę na tę metaforę. „Nienawiść” jest „kwiatem” składanym na „grobach bez krzyża”. Jest kwiatem nie tylko „wędącym” (zwiastunem kończącej się kiedyś „nienawiści”), lecz i „czarnym” (zwiastunem śmierci i żałoby; por. Norwida *Czarne kwiaty*, sześć epizodów z życia poety, odwiedzającego osoby, których zgon nastąpi niebawem). Dalej: „czarny kwiat” jest zmaterializowaną „nienawiścią”, jaka syczy się z „serc za wcześniej pokrzywdzonych chłopców”. Przywołana figura „grobu Anhellich” staje

tu określana od strony człowieka, a nie odwrotnie. Poeta „Sztuki i Narodu” bogatszy jest tutaj o *Upomnienie* i *Zmierzch melodii* Asnyka. „Nienawiść / czarny kwiat” wyklucza „płacz sierocy” i „jęk żalosny, którym wróg się poi”; jest „duchem ludzkim”, który „pożąda więcej / Wśród walk i burz”. I znów nie jest przypadkiem, że Stroiński czyni aluzję do tego właśnie fragmentu *Zmierzchu melodii* Asnyka; to przecież dla „głuchego Westerplatte” analogon poważniejszy niż łatwe przeciwstawienie liryczności i dramatyczności, sielanki i katastrofy, innymi słowy – międzywojnia i wojny³².

Druga perspektywa lektury *Rodu Anhellich* poszerza więc sensy perspektywy pierwszej o aspekt polemiczny. Przestrzeń „małej historii” w niewielkiej tylko mierze stanowi logiczne następstwo przebiegu „wielkiej historii”. W istocie rzeczy, każdorazowo ważniejsza jest „mała historia”, „przebieg kształtowania się ludzkiej osobowości”³³. Nie unieważnia ona przeszłości, przeszłość wszakże, ów **mit ocalenia**, ten zwornik narodowej tożsamości winien być poddany krytycznej refleksji. **Ocalenie** może nastąpić wskutek **rewizji mitu**, a nie jego bezrefleksyjnego przyjęcia.

IV

Wchodzimy teraz w trzecią perspektywę lektury *Rodu Anhellich*. Koncentruje się ona wokół tytułu, nie do końca przecież zrozumiałego, gdyby pominąć wcześniej przywołane korespondencje poetyckie. Sens metafory „ród Anhellich”

się w ten sposób zarówno miejscem składanej przysięgi, jak i miejscem zerwania z przeszłością. „Pokrzywdzeni chłopcy” nie chcą być jednak kolejnymi ofiarami, wybierają czyn, walkę. Będzie o tym mowa później.

³² Z. STROIŃSKI: *O liryce, dramacie, etymologii i innych figlach*. W: IDEM: *Ród Anhellich...*, s. 90–94.

³³ J. STRZELECKI: *Mała i wielka historia...*, s. 100–101.

znajduje swoje uzasadnienie w ostatnim czterowierszu i chyba daremne byłoby tłumaczenie go wyłącznie w relacji z *Anhellim* Słowackiego.

Korespondencję z wierszem Oppmana już odnotowaliśmy. Jest ona ważna z tego względu, iż stąd właśnie Stroiński przejmie obraz grobu bez krzyża i grobu jako kraju (w poemacie Słowackiego takich obrazów nie ma). Zabieg to tym bardziej interesujący, iż odwołanie do figury Anhellego jest jedynym tropem do wielkiego romantyzmu. Jaki to trop?

„On był przeznaczony na ofiarę, nawet na ofiarę serca” – mówi o umarłym Anhellim Eloie (rozdz. XVII); „i rozkruszyło się serce w Anhellim i upadł” – czytamy o jego śmierci (rozdz. XVI). Tym dwu obrazom Stroiński przeciwstawia obraz inny. Aby stało się to zrozumiałe, zestawmy dwa cytaty:

Anhelli to pokolenie, które przemarnuje w łzach, boleści, w daremnych żądzach, a umrze dnia poprzedzającego dzień, w którym te ich żądze dopełnić się mają. Ten Anhelli taki samotny, taki opuszczony, patrzący na śmierć wszystkich swoich jest doskonałym symbolem poetycznym naszego przeznaczenia³⁴.

Anhelli jest personifikacją serca ludzkiego wobec tragedii historii: gdzie serce już wytrzymać nie może i kończy, tam sąd się zaczyna, bo ulegalizowana jest bezserdeczność³⁵.

Uwagi Zygmunta Krasińskiego i Cypriana Kamila Norwida są dla nas *opinio communis*, głosem tej samej generacji, która dostrzegła w Anhellim symbol pokolenia przegranych. Stroiński do tego sądu nawiąże tytułem swojego wiersza, zgodzi się nawet na to, iżby symbol ten umiejscowić w sferze *sacrum*. Tu jednak kończy się wszelka możliwa odpowiedniość. „Serce

³⁴ Cyt. za: *Sądy współczesnych o twórczości Juliusza Słowackiego*. Zebrał i oprac. B. ZAKRZEWSKI, K. PECOLD, A. CIEMNOZOŁOWSKI. Wrocław 1963, s. 63.

³⁵ C.K. NORWID: *Pisma wybrane*. Wybrał i objaśnił J.W. GOMULICKI. T. 4: *Proza*. Warszawa 1983, s. 274.

ludzkie wobec tragedii historii” (znakomita glosa Norwida!) w czasie „głuchego Westerplatte” nie jest jednakże czyste; „krew coraz bliżej” – pisze Stroiński, „a z serc za wcześniej pokrzywdzonych chłopców” sączy się „nienawiść / czarny kwiat”.

W Anhellim – pisze współczesny badacz – Słowacki uosabiał [...] te wartości, które stworzyło pokolenie romantyków: miłość do ojczyzny, czystość intencji, bezgraniczne poświęcenie, gorycz przegranej, cierpienia spowodowane skazaniem lub emigracją. Utożsamiając się z tymi wartościami, usiłował więc nadać im wymiar najwyższy, absolutny. Posłużwszy się postacią idealnego bohatera, przenosił je w ocalającą sferę świętości, w sferę *sacrum*, by w ten sposób zachować je na przyszłość. [...] Przed Anhellim, podobnie jak przed całą emigracją, Słowacki otwierał jedynie perspektywę śmierci. Pozbawiał go przy tym poczucia sensowności własnego losu. Anhelli nie jest świadom zatem do końca, na czym ma polegać jego powołanie i ofiara oraz w jakim celu ma ją złożyć. Nie jest świadom jej skutków. Takie przedstawienie sytuacji bohatera miało podkreślać idealny i zupełny charakter jego poświęcenia. Miało również ukazać jego rozpaczliwe położenie. [...] Jego wielka ofiara nie zapewni więc w przyszłości odrodzenia. Uświęci tylko umierających³⁶.

W wierszu Zdzisława Stroińskiego na romantyzm polistopadowy z jego koncepcją konieczności dziejowego upadku i ofiary nakłada się pamięć ostatniego powstania romantycznego. „Tragiczna świętość” zyskuje w ten sposób maksymalne, spotęgowane znaczenie. Odwróceniu ulega tu koncepcja **ofiary**. Nie wynika ona, zdaniem Stroińskiego, z dziejowej konieczności, lecz jest konsekwencją nieumiejętności przyjęcia postawy walki. „Na gruzach młodości **walka / inny świat**” – czytamy w *Rodzie Anhellich*.

³⁶ S. MAKOWSKI: *Wszystko się anhelluje...* W: J. SŁOWACKI: *Anhelli*. Wstęp i komentarze S. MAKOWSKI. Warszawa 1987, s. 15.

Ów „inny świat” jest także inną „świętością”. Pokolenie Stroińskiego sięga po „nienawiść” (wedle Norwida: „bezserdeczność”), która „wiednie” na grobach współczesnych Anhellich, z niej czyni oręż walki. Tak oto **realność upadku** jest równocześnie **realnością czynu**.

V

Trzecia perspektywa *Rodu Anhellich* koresponduje bardzo wyraźnie z perspektywą pierwszą, w której mocno akcentowaliśmy związek wiersza Stroińskiego z utworem Gajcego, i z perspektywą drugą, w której dostrzegliśmy *iunctim* między przeszłością i teraźniejszością. Taka bogata sieć relacji czyni z tego tekstu dyskurs niezwykle uporządkowany, przemyślany, koherentny myślowo i wewnętrznie spójny przekaz artystyczny. Jest to przy tym przekaz wysoce autoteliczny, poeta dba o melodię wiersza, kontrastuje z sobą wersy, kumuluje napięcie. A co najważniejsze: brak tu jawnie agitacyjnych czy perswazyjnych funkcji.

To u debiutanta wielka rzadkość, po tym poznaje się zaczątki poetyckiego kunsztu, **arcydzielności**.

Skrwawiony mīt O wierszu „Śniły się szarże...”

I

Decydując się na druk swoich pierwszych utworów w przygotowanej przez Jerzego Zagórskiego (współ z Janem Dobraczyńskim i Wiktorem Trościanką) antologii *Słowo prawdziwe*, Zdzisław Stroiński zestawiał z sobą dwa – jakże znamienne – wiersze rytmiczne: *Ród Anhellich* i „Śniły się szarże...”¹. Teksty ważne nie tylko dla skromnego dorobku poety, ale także dla całej twórczości pokolenia wojennego. A nadto: bardzo wymownie komponujące się z sobą, od razu ujawniające światopogląd debiutanta – literacki i historiozoficzny.

Być może kolejność wierszy Stroińskiego w *Słowie prawdziwym*, gdzie *Ród Anhellich* poprzedzał „Śniły się szarże...”, była przypadkowa (jeśli nie założona przez Zagórskiego). Byłby to wszakże szczęśliwy przypadek. *Ród Anhellich* bowiem, swoiste *credo* artystyczne młodego, słabo znanego autora², otwierał perspektywę dla utworu następnego, w którym Stroiński dawał przejmujący osąd (i ogład) najbliższej historii, czasu

¹ Zob. *Słowo prawdziwe*. Warszawa 1942, s. 77–78 (w wyd. 2. Warszawa 1943, s. 85–86, podpisano: Marek Chmura).

² Szerzej na ten temat piszę w szkicu *Tragiczna świętość...* w niniejszej książce.

klęski wrześniowej, i w tej perspektywie ujmował losy własnej generacji. Oto ten wiersz:

Śniły się szarże w chmurach chorągiewek,
żółte rabaty – chłopcy malowani,
tęcze piosenek, wojsko w snów topolach –
lśniące poezje na ostrzach uniesień.
Wiatr w zagajnikach o piechocie śpiewał
ułani, ułani.
Przez pola.

Polska dźwięcząca srebrną burzą szabel,
z skrzydłami mitów u czołgów i dział,
została w orłach skrwawionych u granic
pożarem mogił jak posąg wysoka.
I tylko chłopci u wrót zapłakani
chcieli zatrzymać uchodzące wojska –
Prometeusze u granicznych skał
przykuci
do Polski.

A my wydarte z gniazd zbłąkane ptaki
odwrotu ból mierząc deszczem słabych kroków,
w strzępach mundurów niosąc przeczuć smutek,
zgubieni w zmierzchach swych cierniowych szlaków,
w patosie klęski zakrzepli jak lód.
Z cisz pobojowisk wrzosami porośłych –
na Wschód.

Ojczyznę unosić na łachmanach stóp
na próżno –
uszliśmy śmierci wiarę łamiąc w dłoniach,
a wciąż czekamy na śmierć jak jałmużnę.

Kalecząc nogi na odłamkach broni
polscy pielgrzymi do straszliwych jutrz.

RA 38–39

Jerzy Świątek w instruktywnej monografii *Pieśń niepodległa*, cytując pierwszych sześć wersów drugiej strofki, konstatował:

Nie znajdziemy chyba w całej literaturze polskiej obrazu równie jak ten wymownego³.

Tomasz Burek w eseju *Z Konradów w Hioby* mówił o wersie pierwszym strofki trzeciej:

Metafora zbłąkanego ptaka, wyzutego ze swej własności oddaje z pewnością najlepiej charakter wstępnego doświadczenia młodzieży pozbawionej w trudnym okresie dojrzewania jakiegokolwiek oparcia w zewnętrznym świecie nagle groźnym, obłąkanym, zaskakującym potwornymi niespodziankami⁴.

Dwie bardzo wysokie opinie, plasujące liryk Zdzisława Stroińskiego w szeregu najważniejszych dokonań nie tylko pokolenia wojennego, ale także całej poezji II wojny światowej (jeśli nie poezji XX wieku). Przyjrzyjmy się więc temu utworowi, który po debiucie mówionym, jakim był *Ród Anhellich*, przybrał w antologii *Słowo prawdziwe* rangę drugiego wiersza debiutanckiego.

II

Już pierwsza zwrotka wprowadza nas w przestrzeń literacką doskonale znaną – od romantyzmu po międzywojnie. Warto może unaocznić, nawet w ograniczeniu, ów szereg odwołań do poprzedników, ponieważ w geście intertekstualnym poety tkwił wyraźny zamysł interpretacyjny. Istotne jest to, że Stroiński, już na samym wejściu, uruchamia u odbiorcy pamięciowy łańcuch narodowej poezji. Tej bliższej:

³ J. ŚWIECH: *Pieśń niepodległa. Model poezji konspiracyjnej 1939–1945*. Warszawa 1982, s. 62.

⁴ T. BUREK: *Z Konradów w Hioby*. „Współczesność” 1964, nr 16.

Sen śni się jaki, dawno strzaskany,
 Z oczu coś cieknie: krew to czy łza?
 Lecą ułany! Lecą ułany!
 Marsz Skrzyneckiego na śmierć im gra!...

Oppman: *Marsz Skrzyneckiego*⁵

Jeszcze nad tobą, o Grochowie stary,
 Wiatr w postrzelone łopoce sztandary,
 Jeszcze po nocach zaciągają warty
 Szalone widma, krzyczące „Pułk czwarty!”
 Grzmia kopytami, jak podziemne dzwony,
 Białych ułanów lecące szwadrony

Oppman: *Grochów*⁶

Wojenko, wojenko, cóżeś ty za pani,
 Że za tobą idą, że za tobą idą
 Chłopcy malowani!...

Anonim: „*Wojenko, wojenko...*”⁷

I tej dalszej:

Bo to sen na końcu pieśni,
 Że magnaty kiedyś staną
 Z wielką tęczą chorągwaną,
 [...]
 Że bunt święty rozplomienia,
 Że świat cały od nich zgore...

Słowacki: *Odpowiedź na*

*Psalmy przyszłości...*⁸

Jechali przez wieś ułani po wojnie,
 chorągiewkami wiewał wiatr spokojnie,
 Ku nim wieśniaków z chat wybiegły tłumy,
 Kiedy podolskie wyciągali dумы.

⁵ A. OPPMAN: *Marsz Skrzyneckiego*. W: IDEM: *Pieśni o sławie. Nowe poezje*. Warszawa 1917, s. 121.

⁶ A. OPPMAN: *Grochów*. W: IDEM: *Pieśni o sławie...*, s. 115.

⁷ Anonim: „*Wojenko, wojenko...*”. W: B. KRYDA: *Krajobraz poezji polskiej. Antologia*. Warszawa 1986, s. 52.

⁸ J. SŁOWACKI: *Odpowiedź na Psalmy przyszłości Spirydionowi Prawdziukiemu*. W: IDEM: *Dziela*. Red. J. KRZYŻANOWSKI. T. 1: *Liryki i inne wiersze*. Oprac. J. KRZYŻANOWSKI. Wrocław 1949, s. 256–257.

[...]

Ułani ze wsi ku lasom jechali...
Widać chorągwie i łyskanie stali.

Reklewski: *Halina*⁹

Grzmią pod Stoczkiem armaty,
Błyszczą białe rabaty,
A Dwernicki na przedzie,
Na Moskale sam jedzie.

Pol: *Krakusy*¹⁰

[...] szedł za Sprawę –
tam szedł, gdzie dalej niżeli te Szańce,
w Sen, we wieczność, w rabatach polskiego żołnierza

Wyspiański: *Warszawianka*¹¹

Poezja wielka miesza się tutaj z popularną, ta „z okopów” („żołnierska”) z tą „do okopów” („dla żołnierzy”) i tą, która miała poruszać sumienia, gdy już (jeszcze) „okopów” nie było. W rekwizytorni narodowej, w patriotycznej pamięci – wszystko to były „lśniące poezje na ostrzach uniesień”¹². Tych samych uniesień, o których mówił Chłopicki w *Warszawiance* Stanisława Wyspiańskiego –

Zwycięstwo, zapal, ogień, uniesienie,
wiodł nas pod Saragossę, tam! tam! przez płomienie.
Dla Francji nasza młodość i zapal spłonęły¹³.

⁹ W. REKLEWSKI: *Halina*. W: *Księga wierszy polskich XIX wieku*. Zebrał J. TUWIM. Oprac. i wstępem opatrzył J.W. GOMULICKI. Wyd. 2, przejrane i popr. T. 1. Warszawa 1956, s. 50–51.

¹⁰ W. POL: *Krakusy*. W: *Zbiór poetów polskich XIX wieku*. Ułożył i oprac. P. HERTZ. Ks. 2. Warszawa 1961, s. 321.

¹¹ S. WYSPIAŃSKI: *Warszawianka*. W: IDEM: *Dramaty*. Tekst oprac. L. PŁOSZEWSKI. Przypisy oprac. T. PODOSKA. Kraków 1955, s. 16.

¹² W *Rodzie Anhellich*, wierszu nie bez powodu drukowanym razem ze „Śniły się szarże...”, poeta napisze bardzo znaczące zdanie: „patos w dzieciństwie zbierany po wierszach / zastygł w młodości głuche Westerplatte”. To wyrażenie tego samego przeświadczenia, któremu *nb.* również dawał wiarę Tadeusz Gajcy w wierszu *Wczorajszemu*. Pokróćce piszę na ten temat w szkicu *Tragiczna świętość...*

¹³ S. WYSPIAŃSKI: *Warszawianka...*, s. 32.

I o których pisał poeta *minorum gentium* czasu Wielkiej Wojny, przywołując obraz „uniesienia” pod postacią „wspomnienia”, czyli właśnie mitu patriotycznego, legendy narodowej:

Wiedzie nas w boje wspomnienie
Raławic i Samo-Sierry.

Zbierzchowski: *Legionista*
*Pierwszej Brygady*¹⁴

Oto mit ułański, zrodzony półtora wieku wcześniej i zaktualizowany w okresie Wielkiej Wojny. Teraz ów mit został strzaskany. Stroiński napisze w strofie pierwszej swego liryku:

Śniły się szarże w chmurach chorągiewek,
żółte rabaty – chłopcy malowani,
tęcze piosenek, wojsko w now topolach –
lśniące poezje na ostrzach uniesień.
Wiatr w zagajnikach o piechocie śpiewał
ułani, ułani.
Przez pola.

W tej sekwencji wiersza Stroińskiego wszystko jest przemysłane i ważne: szarże, rabaty, dziarscy ułani („chłopcy malowani”), piosenki żołnierskie, blask ostrzy szabel, śpiewane przez „wiatr w zagajnikach” (więc przez lud) pieśni... To bardzo filmowy obraz: wpierw – bitwa, później – radość powrotu z pieśnią na ustach, i jeszcze – „pieśń gminna” o chwale polskiego oręża. Podkreślmy raz jeszcze: te sygnały są dla omawianego liryku niezwykle doniosłe. To one wywołują u odbiorcy skojarzenia z tradycją literacką, one zakorzeniają mit patriotyczny w uniwersum narodowego losu.

Ale w wierszu „*Śniły się szarże...*” równie istotne są szczegóły. Takie, jak topola, siostra wierzyby, pospolite drzewo pol-

¹⁴ H. ZBIERZCHOWSKI: *Legionista Pierwszej Brygady*. W: *Pieśń o Józefie Piłsudskim. Antologia*. Oprac. i wstęp A. KRUPIŃSKI. Wyd. 3, znacznie rozszerz. Zamość 1920, s. 20.

skie, które Franciszek Dionizy Kniaźnin uczynił świadkiem narodowego dramatu:

Trzy ojców nasze przeżyłaś wieki,
Ileżeś z twego brzegu widziała
Błądów i klęsk, topolo biała.

Kniaźnin: *Do topoli*¹⁵

które Adam Mickiewicz w narodowej epopei już na samym początku pierwszej księgi (pod, przypomnijmy, wymownym tytułem *Gospodarstwo*; wymownym, bo określającym najbardziej elementarne azylum bezpieczeństwa) opisywał jako obrończynię polskiego domu:

Świeciły się z daleka pobielane ściany,
Tym bielsze, że odbite od ciemnej zieleni
Topoli, co go bronią od wiatrów jesieni.

Mickiewicz: *Pan Tadeusz*, I, 26–28¹⁶

i (wspólnie z wierzbą) pasował na „sypilską Niobe”, płaczkę nad narodowym losem:

[...] zielone przy drogach wierzby i topole,
Co pierwiej, jako płaczki przy grobowym dole,
Biły czołem, długimi kręciły ramiony
Rozpuszczając na wiatry warkocz posrebrzony,
Teraz jak martwe, z niemej wyrazem żałoby,
Stoją na kształt posągów sypilskiej Nioby.

Mickiewicz: *Pan Tadeusz*, X, 17–22

któremu wreszcie Antoni Lange poświęcił hymn, jakże dziwnie pasujący do kolorystyki wiersza Strońskiego (te same barwy złote, srebrne i tęczowe):

¹⁵ F.D. KNIAŻNIN: *Oda XXIV. Do topoli*. W: *Dzieła Franciszka Dyonizego Kniaźnina*. Wyd. nowe J.N. BOBROWICZA. T. 2. Lipsk 1837, s. 206 (korzystam z wersji zdigitalizowanej).

¹⁶ A. MICKIEWICZ: *Dzieła*. T. 4: *Pan Tadeusz*. Tekst i uwagi o tekście przyg. L. PŁOSZEWSKI. Objasnienia oprac. J. KRZYŻANOWSKI. Warszawa 1955. Tu i dalej, cytując *Pana Tadeusza* według tej edycji, podaję w tekście głównym numer księgi i wersów.

Wystrzeliła ku wyżynie
i w niebiosach zda się ginie
Topola.

W złote zorze – w barwy tęczy –
W srebrne chmury skronie wieńczy
Topola.

Lange: *Topola*¹⁷

Topola jako symbol polskości, specyficznie polski symbol... Jakże wyraźnie „gra” dopiero ów wers: „wojsko w snów topolach”. Z jednej strony – sen, marzenie, nadzieja, z drugiej – wzniosłość, pragnienie wielkości oręża polskiego. Oto właśnie „wojsko w snów topolach”. Broniące granic i domostw.

I nagle Stroiński daje drugą strofę, w której owym „snom topolim” przeciwstawiony zostaje tragizm dnia wrześniowego:

Polska dźwięcząca srebrną burzą szabel,
z skrzydłami mitów u czołgów i dział,
została w orłach skrwawionych u granic
pożarem mogił jak posąg wysoka.
I tylko chłopci u wrót zapłakani
chcieli zatrzymać uchodzące wojska –
Prometeusze u granicznych skał
przykuci
do Polski.

I tutaj także uruchamia się pamięć przeszłości, wystarczy wspomnieć Kornela Ujejskiego, którego liczne repetycje odnajdziemy bez trudu w wierszu Stroińskiego. Choćby owo słynne „Z dymem pożarów...”¹⁸, jakże trafnie przekształcone w „*Śniły się szarże...*” w obraz Polski na trwale zamkniętej w mogile – „pożarem mogił jak posąg wysokiej”...

Ale dość o tym.

¹⁷ A. LANGE: *Topola*. W: *Zbiór poetów polskich XIX wieku*. Ułożył i oprac. P. HERTZ. Ks. 4. Warszawa 1965, s. 307.

¹⁸ K. UJEJSKI: *Chorał*. W: *Zbiór poetów polskich XIX wieku*. Ułożył i oprac. P. HERTZ. Ks. 3. Warszawa 1962, s. 101.

III

Stała to zasada w twórczości Zdzisława Stroińskiego, owo odwołanie do poetów przeszłości – od liryków postanisławowskich poczynając. W wierszach rytmicznych młodego autora, silnie wikłających w spory światopoglądowe tradycję i współczesność, poeci przeszłości stają się naturalnym znakiem ciągłości polskiego bytu¹⁹. W artykule *O tak zwanym upadku literatury w dwudziestoleciu* Stroiński następująco charakteryzuje utwory czasu wojny:

[...] przy lekturze dostępnych nam dzisiaj utworów literatury współczesnej narzuca się spostrzeżenie, że literatura ta nie jest spadkobierczynią tylko dwudziestolecia, ale także i – jak się ją zwykle określa – wielkiej literatury, co nie jest może wynikiem jedynie analogicznej rzeczywistości narodowo-politycznej i pójścia za romantycznymi szablonami.

Pod tym względem wojna przyszła nam z pomocą.

RA 99–100

Dziwne to raczej słowa w ustach poety, że wojna może być pomocna w ratowaniu idei literatury. A jednak w wyobrażeniu Stroińskiego tak właśnie rysuje się owa specyficzna koincydencja małej i wielkiej diachronii estetycznej, czyli międzywojnia i tego, co było przed nim. Młody autor ujmie to pod postacią opozycji, czy też – jakbyśmy trafniej powiedzieli – dialektyki zaniku i przerostu odpowiedzialności, i będzie pod tą formułą rozumiał –

zanik poczucia odpowiedzialności [w dwudziestoleciu – M.K.] będący reakcją na przerost tego uczucia w okresie niewoli.

RA 99

¹⁹ Piszę o tym w szkicu *Tragiczna świętość...*, a także w innych interpretacjach tego tomu.

Stąd nawiązanie w omawianym wierszu do poetów przeszłości, stąd też restytucja aksjologii odpowiedzialności, której jakoby miało nie docenić dwudziestolecie i która objawiła swoją rangę w czasie wojny.

IV

„*Śniły się szarże...*” to utwór o oglądzie świata po klęsce wrześniowej. Wszystko dzieje się tutaj w naoczności. Tej marzonej i tej realnej. Patos idei niepodległościowych miesza się z „patosem klęski”; śnione „szarże w chmurach chorągiewek” i „srebrna burza szabel” – z obrazami „orłów skrwawionych u granic”, „pożarów mogli” i „uchodzących wojsk”. Tradycja poezji polskiej uaktualnia się w łańcuchu kojarzeń tak dalece, że można zasadnie powiedzieć, iż liryk Stroińskiego jest także „naocznością” antologijną. Tu mówi wprowadzie młody poeta, lecz przywołuje w siatce rozpoznawalnych aluzji wszystkich tych, którzy fundowali polski mit niepodległościowy. Znamienne: przywołuje twórców sprzed międzywojnia, ten okres w dziejach polskiej literatury Stroiński osądza bowiem negatywnie.

Bo dwudziestolecie ukazało nam dwie prawdy – jak bardzo mały jest krąg polskiej kultury, to znaczy jak mały ilościowo i klasowo zakres ludzi obejmuje, i jak mała i słaba jest ona sama – ta polska kultura. Zaskoczyło nas to tym bardziej, że tak byliśmy z niej dumni i pewni jej mocy, rozumując mniej więcej w ten sposób: – jakże silna ona jest, skoro w ciężkich warunkach niewoli potrafiła zdobyć się na takie osiągnięcia, jakżeż wielką jest literatura, która potrafiła stać się głównym motorem życia narodowego i jego bodaj głównym motorem. – A tu okazało się, że swoją wielkość ta literatura zawdzięczała właśnie pochłonięciu całego życia narodowego, a z chwilą gdy to życie odpłynę-

ło od niej w rzeczywistość państwową i została literatura, i tylko literatura, że jest ona właśnie taka, jaką ją widzieliśmy w dwudziestoleciu²⁰.

RA 95–96

Pisał tak poeta w artykule *O tak zwanym upadku literatury w dwudziestoleciu*, pośrednio wskazując także na to, dlaczego przywołując poetów przeszłości, nie przywołuje swoich bezpośrednich poprzedników.

Znaleźliśmy się w dwudziestoleciu w takiej sytuacji, że literaturę trzeba było pod wieloma względami tworzyć prawie od nowa, a jednocześnie doganiać przecież i Europę. I to bez oparcia o tradycję rodzimą, a nawet wbrew tej tradycji – bo ciągnęła poza tę literaturę, w publicystykę narodową i dydaktykę. Gdyby jeszcze rzeczywistość narodowa choć w części była tak pochłaniająca jak tamta z okresu niewoli, byłoby możliwe jakieś przejście, jakaś stopniowość stawiania się literaturą jako tako normalną. Ale ta rzeczywistość była nijaka, że próby stosowania do niej podejścia jak do tamtej z okresu niewoli kończyły się jak tragiczna w fałszywości swego patosu Wolność tragiczna.

RA 97

Naoczność jest destrukcyjna, nie pozostawia złudzeń. Wzrok nie kłamie, tym większą ukazuje klęskę, im gorętsze były nadzieje. Niczego już nie da się odwrócić; to, co się stało, co zostało zobaczone – jest rewidentem nadziei, złudzeń, marzeń, o wiele dosadniejszym niż to, co mogłoby zostać opowiedziane, zasłyszane. Gdy widziało się „strzępy mundurów”, „łachmany stóp”, „pokaleczone nogi”, „chłopów u wrót zapłakanych”, chcących „zatrzymać uchodzące wojska” – nic nie mogło już restytuować mitu, jakiemu się nie tak dawno jeszcze

²⁰ Warto tutaj może powiedzieć, że cytowany fragment artykułu należy do zasadniczych – obok polemiki z Andrzejem Trzebińskim (Stanisławem Łomieniem) pt. *O liryce, dramacie, etymologii i innych figlach* – wypowiedzi programowych poety.

ufało. Stroiński napisze o sobie i swoim pokoleniu: „A my wydarto z gniazd zbłąkane ptaki”. I to także jest metafora widzialna, bardzo dobitna metafora.

Właśnie w owej „widzialności” wiersza „*Śniły się szarże...*” tkwi wszystko, co dla niego istotne. Dwie kolorystyki, pierwsza – odnosząca się do mitu patriotycznego („patosu w dzieciństwie zbieranego po wierszach”, jak czytamy w *Rodzie Anhellich*), i druga – ogniskująca się wokół „patosu klęski”, wyznaczają dwie scenerie utworu. Pierwsza jest malowana na żółto, tęczowo, srebrno, po prostu – lśni; drugą poeta oddaje w kolorach krwawych, czerwonych, wrzosowych. To dwa oblicza mitu narodowego: tego, który się „śniło”, który dawał nadzieję, i tego, który objawił się pod postacią „Polski [...] pożarem mogił jak posąg wysokiej”. Mitu dawnego i mitu stałego się na oczach współczesnych.

V

„*Śniły się szarże...*” jest bowiem wierszem o micie dawnym, urzeczywistnionym w obrazie aktualnej klęski. Więcej – wierszem o powtarzalności historycznego polskiego losu. Wymowna jest tutaj owa konfrontacja, jakiej dokonuje poeta, mówiąc – z jednej strony – o „lśniących poezjach na ostrzach uniesień” (więc o mitologii podtrzymującej narodową tożsamość), z drugiej natomiast – o „ojczyźnie unoszonej na łachmanach stóp”. Rzecz jednak znamienita: przywoływana w utworze Stroińskiego romantyczna historiozofia konserwacji narodowej tożsamości i pielgrzymstwa, historiozofia przecież w swoim wyrazie dramatyczna²¹, zostaje zdecydowanie odwrócona.

²¹ O tym szeroko piszą M. JANION i M. ŻMIGRODZKA w swojej fundamentalnej rozprawie *Romantyzm i historia*. Warszawa 1978.

Ojczyznę unosić na łąchmanach stóp
na próżno –

pisze poeta w dramatycznej frazie, dopowiadając znaczące zdanie, że ojczyzna „została w orłach skrwawionych u granic”.

Ale nie ten aspekt stanie się dla Stroińskiego zasadniczy w ocenie polskiego bytu narodowego u początków wojny. Wiersz „*Śniły się szarże...*” nie na darmo tak dobitnie akcentuje „malarskość” wojennej scenerii. Cztery obrazy zostaną przeto przywołane przez poetę jako ilustracja kolistego czasu historycznego Polaków. Pierwszym z nich będzie, naturalnie, obraz uchodzących wojsk; drugim – obraz „chłopów u wrót zapłakanych”, porównanych tutaj nie bez powodu do Prometeuszów; trzecim – obraz młodzieży, która jak „zbląkane ptaki” została nagle „wydarta z gniazd”; czwartym wreszcie – obraz pielgrzymów, którzy „uchodząc śmierci wiarę złamali w dłoniach” i, świadomi swojego czynu, „czekają na śmierć jak [na] jałmużnę”.

Zatrzymajmy się przy drugim i czwartym obrazie. Owi „przykuci do Polski”, niczym Prometeusz do skał Tartaru, chłopci, którzy – jak trafnie pisze Burek – „biorą na siebie cały ciężar narodowego losu”, to bardzo ważny dla Stroińskiego symbol. Można by go określić mianem „genetycznej woli przetrwania”, albowiem chłopstwo w różnych okresach narodowej historii zawsze dawało przykład „niewykorzenienia”. Stąd też chłop w poezji autora *Okna* pojawia się na prawach szczególnych: jest etycznie waloryzowany dodatnio, więcej – jest przykładem koniecznej postawy w „sytuacji granicznej”. Jest materializacją „czystego” (prawdziwego) patriotyzmu, czy inaczej: materializacją tych cech, które składają się na – definiowalne tylko – poczucie tożsamości narodowej. I, jak w romantyzmie, zaświadcza on o tym, że tę tożsamość zachowuje się nawet wówczas, kiedy „fizyczne” państwo nie istnieje. Dopóki żyje naród (lud), śpiewający „po zagajnikach” swoje pieśni, odczuwający silnie swoją tożsamość – choć nie istnieje państwo „fizyczne”, istnieje państwo „duchowe”, pozwalające przetrwać

najgorsze chwile niewoli. Romantyczny „wysiłek ducha” staje się tutaj „wysiłkiem woli”: „tylko chłopci u wrót zapłakani / chcieli zatrzymać uchodzące wojska”.

W ostatnim z przywołanych obrazów Stroiński cytuje Słowackiego²², co wydaje się o tyle istotne, że i wcześniej poeta aluzję literacką uczynił zasadą interpretacyjną współczesnego mu kodeksu patriotycznego. „*Anioły stoją...*” okazuje się wierszem podwójnie niejako znaczącym dla „*Śniły się szarże...*”. Z jednej strony – Stroiński aktualizuje czytelną frazę romantycznego poety, zmieniając desygnat „jałmużnictwa” (z „miecza” na „śmierć”); z drugiej natomiast – tworzy replikę nie wprost, w podtekście przeciwstawiając klęskę ułanów 1939 roku owemu „*hułanowi czerwonemu*” z utworu Słowackiego, który, spinając konia, przeskakuje przez „mojej matki grób zhańbiony” i sprawia, że z „jaszczuru” – „mściwa szabla wylazła”.

Anioły stoją na rodzinnych polach
I chcąc powitać lecą w nasze strony,
Ludzie schyleni w nędzy i w niedolach
Cierniowymi się kłaniają korony,
Idą i szyki witają podrózne,
I o miecz proszą tak jak o jałmużnę.

– Postój! o postój, hułanie czerwony,
Przez co to koń twój zapieniony skacze?
– To nic... to mojej matki grób zhańbiony,
Serce mi pęka, lecz oko nie płacze. –
Koń dobył iskier na grobie z marmuru
I mściwa szabla wylazła z jaszczuru.

Słowacki: „*Anioły stoją...*”²³

²² Tę wypowiedź zawdzięczam Profesorowi Stefanowi Zabierowskiemu.

²³ J. SŁOWACKI: „*Anioły stoją...*”. W: IDEM: *Dzieła...*, s. 118.

VI

Zapytać w tym miejscu należy o to, o co dobitnie pytać będzie Zdzisław Stroiński w całej swojej twórczości poetyckiej. Czy polski czas historyczny jest czasem kolistym? Czy doświadczenie jednej klęski determinuje klęskę następną? Czy po chwilowej euforii niepodległościowej musi przyjść doświadczenie tragicznego rozczarowania?

Nie są to pytania łatwe, odpowiedź na nie nastęrcza też wielu trudności. Umysł skołowany rozpaczą, poszukujący czytelnych rozwiązań, prawdopodobnie mógłby w rytmicznie ponawianym scenariuszu wzlotów i klęsk polskiego oręża widzieć jakąś prawidłowość historyczną. Owe chwilowe niepodległości i niewole byłyby dla niego bodaj najkrótszym serialem polskiego bytu narodowego. Serialem, w którym rację przyznaje się jednakże nie uchodźcom – by przywołać obraz z wiersza Stroińskiego – „pielgrzymującym do straszliwych jutr”, ale tym, którzy pozostali.

To wszakże zawodna perspektywa. Czas historii, dla którego źródłem musiałaby być postanisławowska i romantyczna historiozofia, powinien odwoływać się – w jakimś sensie przynajmniej – do idei mesjanistycznej. Tej tymczasem u Stroińskiego nie ma. Poeta zanotuje w *Bogu*:

Wtedy Bóg odszedł na barkach płomienia
i serce pękło jak bańka mydlana.
Długie pielgrzymki śpiewających kłosów
idące wolno w złożonym zamyśleniu
i pochylone na kolana
już Go tam nie znalazły
ni w pustych niebiosach.

Opustoszały drewniane kapliczki
dawniej rój barwnych świętych tulące jak kwiaty.
Zwiądlł święty Franciszek wąty i słowiczy
i Maria błękitna, i Józef sękaty.

Bóg zawisł na niebie ciężki jak kometa,
do okien się zniża przeraźliwą chmurą
nad kręgiem ziemi przez krety porytym.
[...]

I znak napęłnia zmienione powietrze
ciężkie oczami Boga, co wyszedł z ram niedziel
i świętych opuścił drzemiących w kaplicach.
I ziemię przeniknął okrutną spowiedzią,
i piersi drażni cicho jak gruzlica.

RA 40–41

W „*Po huraganach szarż...*”:

Krwawiliśmy długo na straconych szancach
ręką Boga rzucani na śmierć jak kamienie.
[...]

Krzywd męki śmierci najświętszą pożogę
i rozpacz zemsty krzyczącej o krew –
rzucamy Polskę w twarz zimnego Boga –
obelgę.

RA 42–43

W *Polsce*:

Zmiłuj się, zmiłuj, Boże Łazarzy –
bo wielka była tęsknota,
bo wielkie jest cierpienie.

RA 45

W *Żelaznych słupach*:

Świadomość grzechów uparcie kaleczy
i Bóg jest daleki. Mało go. Są łyzy.
Bóg długo wygasał w skrzypiących litaniach.

A nagle znowu śnią się ranki modre.

Boże żarliwy, daj na dnie złych modlitw
znaleźć, zrozumieć krzyk
żelaznych słupów z dna Odry.

RA 52

Przykłady można mnożyć. Rzecz w tym, iż wszędzie w wierszach rytmicznych Stroińskiego będzie mowa o Bogu poza kontekstem wielkiej historii. Inaczej niż w lirykach prozą, jakże odmiennych, w których takie porównania nie będą odosobnione – w *Warszawie* (wersja pierwsza):

Ale za dnia huczą olbrzymie kamienne kołowroty i jedy-
nie koło południa, gdy ludziska zasiądą do obiadu i robi
się trochę ciszej – słychać wyraźniej ciężki miarowy stuk
podkutych butów Boga.

RA 61

W *Oknie* (częstka siódma):

Teraz Bóg tkwi mi na piersiach jak kleszcz i rośnie z wolna,
wypełniając się moją krwią.

RA 69

W wierszach rytmicznych Stroińskiego jednak, wierszach wcześniejszych od liryków prozą, „Bóg odszedł”, nie ma go w planie historii, pozostał w planie czysto etycznym, w planie solidarności ludzkiej, braterstwa. Niemalże tak, jak u Zygmunta Krasińskiego w *Nie-Boskiej komedii*: człowiek jest sam pod okiem Opatrzności, jakkolwiek katastrofa jest założona w planie idei boskich.

Jan Strzelecki, kodyfikator świątopoglądu „rocznika 1920”, zanotuje po latach niemalże w tym samym duchu:

Jeśli „miłosierdzie chrześcijanina jest [...] nieustającą krucją przeciwko obojętności i nienawiści” (Mounier), to wszystko, co było żywym istnieniem tego miłosierdzia, chrześcijańską postacią miłości bliźniego, ukazało się nam w tamtych latach jako jeden z wymiarów wielkości ludz-

kiego świata, jedna z wartości, której ten czas, niosący jej krańcowe zaprzeczenie, nadał szczególny blask. Było ono jedną z sił moralnych sprawiających, że człowiek świadczyl człowiekowi pomoc, narażając się przez to na śmierć raczej niż odmówienie pomocy prześladowanemu. Każdy system idei etycznych, podtrzymujący ten wybór jako jedynie właściwy, nadający mu dodatkową, światopoglądową godność, odczuwaliśmy jako system świata ludzkiemu najgłębiej potrzebny. Nie przychodziło nam na myśl, aby z tymi, którzy czynili to, co czynić powinni, świadcząc pomoc w zagrożeniu, roztrząsać zasadność ich wiary. Jeśli zasadę, z której wyprowadzali swe poczucie, że los prześladowanego jest ich odpowiedzialnością, nazywali Bogiem, przyświadczaaliśmy ich Bogu jako symbolowi źródeł człowieczeństwa; sił, które każą wychodzić naprzeciw drugiemu człowiekowi, nawet jeśli to oznaczało wychodzenie naprzeciw śmierci²⁴.

A w innym miejscu:

„For century after century it insisted upon the infinite worth of the individual human soul” [*Przez długie stulecia głoszono tezę o niewymiernej wartości ludzkiej duszy*] – pisze Whitehead o chrześcijaństwie, czyniąc je sprawcą nowożytnego subiektywizmu. Zdanie to przypomniało mi nasz stosunek do etyki chrześcijańskiej w okresie wojny. W tej etyce widzieliśmy jedną z sił nadających ludziom moc oporu wobec nakazów i porywów wszelkich ziemskich namiastek Boga, wszelkich współczesnych lewiatanów obiecujących w zamian za posłuszeństwo – ukojenie poczuciem wspólnoty i służby, ukojenie rozstroju po relatywistycznym indywidualizmie. Chrześcijaństwo [...] było szkołą koniecznej odpowiedzialności za własne indywidualne życie. Mówię tu o etyce, która wartość zbawienia umieszcza ponad wszelkimi wartościami ziemi, ponad uznaniem zespołu, wdzięcznością führera, obawą śmierci i pogardą bliskich. Mówię o etyce, która braterstwo w Bogu

²⁴ J. STRZELECKI: *Kontynuacje* (2). Warszawa 1974, s. 45.

– to znaczy w najwyższych wartościach – stawia wyżej niż braterstwo plemienia i broni²⁵.

VII

„*Śniły się szarże...*” Stroińskiego niezwykle wyraźnie kształtują ów wizerunek wojny, która jest – z jednej strony – wprzęgnięta w porządek historii, z drugiej natomiast – w porządek egzystencji jednostkowej. I historia, i doświadczenia osobnicze rozgrywają się „na oczach”. Są realne. Dobrze oddaje to obraz „chłopów u wrót”, którzy jednocześnie – w planie historii – „chcieli zatrzymać uchodzące wojska”, i – w planie osobistym – są „zapłakani”. Podobnie rzecz wygląda z obrazem „wydartych z gniazd zbłąkanych ptaków”. Jeśli nie interpretować go wyłącznie jako metafory młodzieży wojennej, lecz jako obraz zwyciężonych żołnierzy, wówczas innego znaczenia nabiera wers, w którym mówi się o tych, którzy „w strzępach mundurów niosą przeczuć smutek”.

Doświadczenie tragizmu historii nakłada się na tragizm życia jednostkowego. Bo i taka jest ta druga postać patriotyzmu. Takie są oblicza każdej wojny.

VIII

Można wszakże odczytywać wiersz Stroińskiego jeszcze inaczej, jako dramat polskich pielgrzymów, którzy, „kalecząc nogi na odłamkach broni”, zdążają do „straszliwych jutrz”. Czym są owe „jutra” i dlaczego przedstawiają się młodemu

²⁵ Ibidem, s. 46.

poecie jako „straszliwe”? Mamy i na to pytanie odpowiedź. Artur Oppman, którego Stroiński uczynił w *Rodzie Anhellich* ważnym znakiem tradycji, pisał:

A po tych wszystkich, którzy szli przed nami
Z krzykiem: „Ojczyzno!” i z męką szaloną,
A po tych wszystkich, co ginęli sami,
Aby nas zbawić swoją krwią czerwoną,
Za śmierć dla jutra, za ten lot słoneczny,
O, Polsko! odmów: „Odpoczynek wieczny!...”
Oppman: *Pacierz za zmarłych*²⁶

Groby otwarte, szabla strzaskana,
Ale nie więdną ofiary kwiat,
Mogiła czeka skrwawionych ciał,
Lecz będzie od niej ku Jutru wiał:
Marsz Rakoczego!
Oppman: *Marsz Rakoczego*²⁷

Owe „jutra” są „straszliwe” poprzez swoją krew, konieczność nowej walki. Ale to dopiero przyszłość. Teraz w „*Śniły się szarże...*” monologowa struktura wiersza, owo „my”, które jest każdorazowo potwierdzeniem zbiorowej odpowiedzialności za klęskę wrześniową, staje się świadectwem „dziejów doświadczonych” i „zaświadczonych”²⁸. Z jednej strony mit,

²⁶ A. OPPMAN: *Pacierz za zmarłych*. W: IDEM: *Wybór poezji*. Wydanie nowe, zmienione i powiększone. Warszawa 1908, s. 275.

²⁷ A. OPPMAN: *Marsz Rakoczego*. W: IDEM: *Wybór poezji...*, s. 278.

²⁸ Por. na ten temat instruktywne uwagi J. JEDLICKIEGO: *Dzieje doświadczone i dzieje zaświadczane*. W: *Dzieło literackie jako źródło historyczne*. Red. Z. STEFANOWSKA, J. SŁAWIŃSKI. Warszawa 1978. Ten fragment artykułu zwłaszcza jest wymowny: „[...] gdy literatura chce pełnić funkcję świadectwa – świadectwa osobiście przeżytego losu zbiorowego – nie jest łatwo rozstrzygnąć, kiedy i które świadectwo staje się literaturą. [...] Literatura świadoma siebie, tworzona podczas lub potem przez świadków i uczestników, starała się, jak nigdy w swej dotychczasowej historii, zbliżyć się do dokumentu, zrezygnować ze swej mniemanej nad nim wyższości. Gdy bowiem literatura chce pełnić funkcję świadectwa, nie chce się nawet nazywać literaturą” (s. 350). Przytaczam tę wypowiedź przy okazji wiersza Stroińskiego

któremu się ufało, z drugiej – gorycz przegranej. I to wszystko rozgrywa się w naoczności, w perspektywie widzianej. Jest doznaniem realności.

Powiedzielibyśmy jeszcze inaczej. Z jednej strony – sen o potędze, modernistyczny „sen o szpadzie”, z drugiej – skrwawiony mit.

dlatego, że i w nim tkanka dokumentarna jest bardzo wyraźna. Ale Stroiński jest poetą zbyt świadomym poetyckiego rzemiosła, iżby zniżyć literaturę do roli tekstu użytkowego. Piszę o tym pokrótce w szkicu *Tragiczna świętość...*

Zerwane przymierze O wierszu *Bóg*

Profesorowi Ireneuszowi Opackiemu

I

Niezwykajny to liryk, ów *Bóg* Zdzisława Stroińskiego! Niezwykajny, bowiem **poniekąd osamotniony** w swoim radykalnym przesłaniu i **niezbyt przylegający** do pozostałych wierszy poety. Wprawdzie i w „*Po huraganach szarż...*” mówi on o – „ręką Boga rzucanych na śmierć jak kamienie” – Polakach czasu II wojny światowej i przywołuje wizerunek „twarczy zimnego Boga”, ale tam „literackość” odwołań jest wręcz natrętna, niemalże budowana z myślą uruchomienia u odbiorcy łańcucha skojarzeń z narodową, romantyczną, patriotyczną poezją polską, a później zanurzenia tej „literackości” w tyglu spraw innych. W *Bogu* – inaczej. Poeta nie odwołuje się w nim w sposób dosłownie jawny (jak w innych wierszach) do skodyfikowanej w lekturowej pamięci tradycji literackiej, raczej sytuuje go wpierw w kręgu chrześcijańskiej teodycei i dopiero na tym tle odnosi do problematyki narodowej i literackiej:

Wtedy *Bóg* odszedł na barkach płomienia
i słońce pękło jak bańka mydlana.
Długie pielgrzymki śpiewających kłósów

idące wolno w złożonym zamyśleniu
i pochylone na kolana
już Go tam nie znalazły
ni w pustych niebiosach.

Opustoszały drewniane kapliczki
dawniej rój barwnych świętych tulące jak kwiaty.
Zwiądl święty Franciszek wąty i słowiczy
i Maria błękitna, i Józef sękaty.

Bóg zawisł na niebie ciężki jak kometa,
do okien się zniża przeraźliwą chmurą
nad kręgiem ziemi przez krety porytym.
Orkany przelatują, przelatują górą,
w tłumie pożegnań żałobnych biją miarowo godziny.
Z głębi darni stwardniałej daremnie się kości dźwigają,
żegnania, żegnania tężeją i nie ma już żadnych powitań.

Mgły się wzdeły widmami zatopionych krajów.
Wielkie żelazne skały i okręty
piersiami wrosły w nieruchome fale,
w ciemnej grocie odjazdu rwą się z jękiem liny.
Wiatr nie porusza flagami zwisłymi jak ranny ptak.

Widziano maszty wśród lasów na ziemi płaskiej
jak talerz.
Głazy spękane klękają na stopniach kamiennej świątyni
niemo wołając o znak.

I znak napęlnia zmienione powietrze
ciężkie oczami Boga, co wyszedł z ram niedziel
i świętych opuścił drzemiących w kaplicach.
I ziemię przeniknął okrutną spowiedzią,
i piersi draży cicho jak gruzlica.

RA 40–41

Kluczem do zrozumienia *Boga* jest inicjalny dwuwiersz. Dopełniaczowa metafora złamana została przez oddaloną asocjację (języki ognia to „barki płomienia”), zmiana koloru (jas-

ności na ciemność) przez dynamiczne i obrazowe porównanie („słońce pękło jak bańka mydlana”). Ale przecież nie o ten – ostatecznie szkolny i prosty – zabieg stylistyczny Strońskiego chodziło. W dwuwierszu:

Wtedy Bóg odszedł na barkach płomienia
i słońce pękło jak bańka mydlana.

istota sprowadza się nawet nie do sensu całego zdania poetyckiego, ile do słówka „wtedy”. „Wtedy”, czyli „kiedy”? Nie jest to pierwsze pytanie, jakie powinniśmy tu zadać.

II

Przywołany dwuwiersz wprowadza nas w krąg teodycei *Starego Testamentu*. Dokładniej: w problematykę przymierza, jakie – za pośrednictwem Mojżesza – zawarł Bóg z ludem Izraela. Mojżeszowi Bóg ukazuje się pod postacią ognia. Czytamy w *Księdze Wyjścia* (3, 2):

I ukazał mu się Pan w płomieniu ognistym z pośrodką krzaka, i widział, iż krzak zgorzał, a nie zgorzał¹.

Bóg z przekazu starotestamentowego, który się zjawia „w płomieniu ognistym”, to, oczywiście, ten sam Bóg „na barkach płomienia” z utworu Strońskiego. Poeta niewiele tutaj modyfikuje słowa proroka, lekko je tylko „upoetycznia”. W obydwu wizjach – Bóg jest równocześnie „płomieniem” i „w płomieniu”; żywiołem, siłą niszczącą (w *Księdze Powtórzonego Prawa* (4, 24) przeczytamy: „ogniem trawiącym”)

¹ Tu i dalej cytuję według: *Pismo Święte Starego Testamentu*. W przekładzie polskim W.O. JAKUBA WUJKA TJ. Tekst poprawił oraz wstępami i krótkim komentarzem opatrzył ks. S. STYŚ TJ. Wyd. 2. Kraków 1956.

i kimś realnym, kto w ogniu „niepalącym” nie tylko ukrywa swój właściwy wizerunek (*Księga Wyjścia*), ale też jest przez ogień ochraniaany, jak dziecko niesiony „na barkach” (*Bóg*).

Z pozoru Stroiński nie dokonuje większych reinterpretacji tekstu biblijnego, a jednak ten starotestamentowy przekaz wyraźnie zmienia. W *Księdze Wyjścia* (19, 3–6) czytamy:

A Mojżesz wstąpił do Boga, i zawołał go Pan z góry, i rzekł: „To powiesz domowi Jakubowemu i oznajmisz synom Izraelowym: Wyście sami widzieli, com uczynił Egipcjanom i jak was niosłem na skrzydłach orłowych, i przybrałem sobie. Jeśli słuchać będziecie głosu mego, i strzec umowy mojej, będziecie mi własnością osobliwą ze wszech narodów, albowiem moja jest wszystka ziemia. A wy będziecie mi królestwem kapłańskim i narodem świętym. Te są słowa, które mówić będziesz do synów Izraelowych”.

I dalej (19, 8–9):

I odpowiedział wszystkim lud razem: „Wszystko, co Pan rzekł, uczynimy”. A gdy odniósł Mojżesz słowa ludu do Pana, rzekł mu Pan: „Już teraz przyjdę do ciebie we mgle obłoku, aby mię słyszał lud mówiącego do ciebie, i wierzył ci na wieki”. Odniósł tedy Mojżesz słowa ludu do Pana.

W przekazie starotestamentowym mowa jest o „przyjściu” Boga i „wybraniu” przez niego „synów Izraelowych” na „własność osobliwą ze wszech narodów”. Zawarcie przymierza Boga z Izraelem niesie z sobą określone konsekwencje. W *Księdze Powtórzonego Prawa* (4, 23–24) czytamy o **groźbie odejścia** Boga z chwilą, gdy to przymierze zostanie zerwane:

Strzeżże się, abyś kiedy nie zapomniał przymierza Pana, Boga twego, które zawarł z tobą, i nie uczynił sobie rytej podobizny tych rzeczy, które Pan czynić zakazał. Bo Pan, Bóg twój, jest to ogień trawiący, Bóg zawistny.

Podobnie – w prorocztwie Izajasza (66, 15–16):

Bo oto Pan w ogniu przyjdzie, a jak wichur wozy jego,
oddawać w zagniewaniu zapalczywość swoją, a łajanie swe
w płomieniu ognia. Bo ogniem Pan sądzić będzie i mie-
czem swym wszelkie ciało, i namnożą się pobici od Pana.

W wierszu Strońskiego przymierze zostało zerwane. Bóg „odszedł”.

Nie ma go już ani w porządku ludzkim, ani w niebiańskim.
Ani w historii, ani w transcendencji:

Długie pielgrzymki śpiewających kłosów
idące w zamyśleniu
i pochylone na kolana
już Go tam nie znalazły
ni w pustych niebiosach

„Tam”, czyli „w płomieniu” (albo „na górze”, na której Jah-
we objawił się w formie widzialnej). Świat opustoszał, a wraz
z nim:

Opustoszały drewniane kapliczki
dawniej rój barwnych świętych tulące jak kwiaty.
Zwiądl święty Franciszek wątły i słowiczy
i Maria błękitna, i Józef sękaty.

Wypełniło się prorocztwo Izajasza: „Pan w ogniu przyjdzie
[...] ogniem Pan sądzić będzie”. Zdzisław Stroński napisze:
„Bóg zawisł na niebie ciężki jak kometa”...

III

Historyk poezji okupacyjnej od razu zauważy, że wiersz
Strońskiego nie jest jakimś przykładem wyjątkowym w twór-

czości podokresu. Przeciwnie, że potwierdza ogólną tendencję, którą Jerzy Świąch w fundamentalnej rozprawie *Pieśń niepodległa...* nazwał „religią patriotyzmu”². Charakterystyczna była ona nie tylko dla pokolenia wojennego, lecz także dla autorów starszych. Badacz napisze:

Wszędzie [...] szukano rozwiązań w kategoriach historyczno-religijnych, podstawą do podobnych ujęć była zaczerpnięta z naszej tradycji analogia między losem narodu polskiego i żydowskiego [...], uzasadniająca prawo mówienia o nas jako narodziu wybranym, ale też obciążająca ów naród winą sprzeniewierzenia się swojej misji. „Bóg zawisł na niebie ciężki jak kometa [...] I ziemię przeniknął okrutną spowiedzią”, pisał młody poeta [...], przejawiając tę samą co i inni gotowość spowiedzi i przebierania się w szaty pokutnika. Gniew Jahwe spadał nie tylko na wrogów, ale także i na wybrany lud Izraela³.

I dalej:

Takim, wysnutym z historyczno-religijnych analogii, wyobrażeniom o własnym narodzie, o nas, odpowiada wizerunek Boga jako strasznego sędziego, okrutnego Boga Zemsty, który powtórnie przychodzi na świat, by ukarać ludzkość. Jahwe karał „nieprawość ojców na synach w trzecim i czwartym pokoleniu” (Deut 5, 9) i właśnie taki, przystosowany do nowych okoliczności i warunków sens gniewu bożego przewija się w wierszach okupacyjnych. Paruzja, czyli powtórne zjawienie się Boga w chwale i majestacie na Sąd, zapowiedziane przez pisma proroków, to dosyć częsty i – jak nietrudno się domyślić – dosyć szablonowy obraz, któremu podporządkowują się wszelkie, mniej lub bardziej dokładne, obserwacje wydarzeń, poczynione z perspektywy świadka i uczestnika. Wojna w scenerii bliskiej biblij-

² J. ŚWIECH: *Pieśń niepodległa. Model poezji konspiracyjnej 1939–1945*. Warszawa 1982, s. 149–238.

³ Ibidem, s. 169.

nemu „dniowi Jahwe” wiąże się bezpośrednio z koncepcją historiozoficzną, w której centrum znajduje się idea Polski jako narodu wybranego⁴.

Trudno sytuować wiersz Zdzisława Stroińskiego w kontekście całej ówczesnej poezji kręgu „religii patriotycznej”, choć taka lokalizacja z pewnością przyniosłoby ciekawe spostrzeżenia. Temat to jednak chyba na inną pracę, zwłaszcza że autor *Boga* nie kładzie w swoich lirykach rytmicznych akcentu na aspekt religijny, lecz patriotyczny. Powtórzmy: nie religia jest punktem odwołań dla jego światopoglądu, lecz patriotyzm. I jeżeli jest to patriotyzm sakralizowany, to tym głębiej ujawnia się sens jego religijności. Odwołajmy się raz jeszcze do sądu Jerzego Świącha:

[...] „religia patriotyzmu” stanowiła dla przedstawicieli generacji wojennej problem niezwykle doniosły [...]. Odrzucali quasi-religijny patriotyzm. Etykiety rodzaju „szydercy”, pisarze „bez wieńca i togi” itp. odnoszą się wszakże do postawy buntu i sprzeciwu młodych wobec wszelkich, choćby najbardziej szlachetnych, roszczeń wobec religii w imię wyższych celów. Młodzi poeci byli na taką patriotyczną mitologię szczególnie uwrażliwieni, jakkolwiek brak dowodów na to, że i oni bywali podatni na „okolicznościowy” wariant tej religii [...]. Wątki prometejskie, nieodmiennie powiązane z zagadnieniem narodowej teodycei, pojawiają się w nieopublikowanych za okupacji wierszach Stroińskiego. [...] U „Marka Chmury” teodycea podporządkowana jest dwojakim kwestiom: klęsce w roku 1939 i tragedii własnego pokolenia. „Prometeusze u granicznych skał / przykuci do Polski” (*Polska* [...]). Wiersze Stroińskiego, osnute na motywach wrześnieowych, są deklaracją buntu i niewiary: „uszliśmy śmierci wiarę łamiąc w dłoniach” (*[Śniły się szarże]* [...]). Bóg jest w świecie nieobecny, „odszedł na barkach płomienia” i na próżno go szukać „w pustych niebiosach” (cytaty z wiersza *Bóg* [...]). Oskar-

⁴ Ibidem, s. 169–170.

za się, iż pozostał zimny i nieczuły na prośby ludzi: „rzucamy Polskę w twarz zimnego Boga – obelgę” (*Po huraganach szarż...* [...]). Poeta uporczywie wraca do tej sprawy w wierszu *Żelazne słupy* [...]: „Świadomość grzechów uparcie kaleczy / i Bóg jest daleki. Mało go. Są łzy”⁵.

Autor *Pieśni niepodległej...* bardzo słusznie wiąże z sobą dwa tematy poezji Stroińskiego: klęski wrześnieowej i generacyjny. Nie mówi jednak o konsekwencjach tych powiązań. A są one – jak starano się to wykazać w innym miejscu – niezwykle doniosłe⁶.

IV

Rzecz w tym bowiem, iż – nawet literalnie odczytywany – liryk Stroińskiego jest w swojej warstwie symbolicznej znacznie bogatszy niż się wydaje. Również kontekst biblijny, jakkolwiek przedustawny w utworze, nie jest dla niego pierwszoplanowy. To już wiemy: poeta, który przestrzeń wojennej klęski starał się wyrazić w perspektywie znaków narodowej kultury – symbole poezji współczesnej zanurzał w symbolach poezji dawnej. Nowocześnie i aktualnie pojmowane, miały one przywoływać teksty przeszłości. I tak dzieje się tutaj. W *Bogu* Zdzisława Stroińskiego przegląda się wiersz Juliusza Słowackiego *Radujcie się! Pan wielki narodów nadchodzi...*

Przegląda w sposób najoczywistszy – szkolnie. Ale i polemicznie. U Słowackiego nadejście Boga miało zwiastować radość Polaków, u Stroińskiego – odejście Boga pogrąża ich w smutku. Romantyczny poeta prorokował, okupacyjny – konstatuje.

⁵ Ibidem, s. 193–194.

⁶ Por. mój szkic *Skrwawiony mit...* w niniejszej książce.

Słowacki pisał:

Radujcie się! Pan wielki narodów nadchodzi!
Radujcie się, bo prawdy wybiła godzina,
Strach się już Boży rodzi,
Strachem Pan jako mieczem ognistym pościna.

Któż wytrwa, gdy go ognie niebieskie pochwyć?
Któż miecz podniesie, drżący jak listek osiny
Przed Pańską błyskawicą,
W strachu przyjscia Pańskiego i wielkiej godziny?⁷

Stroiński:

Bóg zawisł na niebie ciężki jak kometa,
[...]
żegnania, żegnania tężeją i nie ma już żadnych powitań.

U Słowackiego:

Na obłokach się zjawia postaci człowieka,
Święci ogniści staną w chmurzycach za Panem,
[...]

Pastuszkowie otworzą usta, światłością zdziwieni,
Widząc jasne obłoki i Pana w obłokach,⁸

U Stroińskiego:

Opustoszały drewniane kapliczki
dawniej rój barwnych świętych tulące jak kwiaty.
Zwiądl święty Franciszek wątły i słowiczy
i Maria błękitna, i Józef sękaty.

⁷ J. SŁOWACKI: *Radujcie się! Pan wielki narodów nadchodzi...* W: IDEM: *Dzieła*. Red. J. KRZYŻANOWSKI. T. 1: *Liryki i inne wiersze*. Oprac. J. KRZYŻANOWSKI. Wrocław 1949, s. 170.

⁸ Ibidem.

Naturalnie, kontekst obydwu wierszy jest inny i odmienna jest ich światopoglądowa podszewka. Nie po to jednak zestawia się je z sobą, by dochodzić ich osobności. Stroński częstokroć przywoływał poetów przeszłości, szukał u nich potwierdzenia swoich racji. Tak było ze Słowackim. Pisał Lesław M. Bartelski na marginesie poematu *Okno*:

Nie miał on [Stroński – M.K.] namaszczonego stylu biblijnego jak u Słowackiego, wywodził się z jego ducha, choć forma była całkowicie nowoczesna, oszczędna, niemal zdumiewająca zwięzłością i celnością metafor⁹.

I podobnie tutaj, w *Bogu*. Odwołania do utworów Juliusza Słowackiego mają charakter dalekiego pogłosu. W przytoczonym wcześniej wierszu – radośnie – „Pan wielki nadchodzi”. W *Narodzie mój...* – bardziej profetycznie:

Narodzie mój,
Coś widział miecz
Na niebie ciemnym świecący,

Powrócę ja –
Patrz, Furia zła,
Przyjdę jak płomień gorący.

[...]

Przez błyskawice
Mocarze chwyć,
Nagie postawię na skale¹⁰.

W liryku Zdzisława Strońskiego podobnych akcentów nie znajdziemy. Romantyczna religia patriotyzmu (optymistyczna mimo wszystko) znajdzie tu swoje tragiczne zaprzeczenie.

⁹ L.M. BARTELSKI: *Genealogia ocalonych. Szkice o latach 1939–1944*. Kraków 1985, s. 143.

¹⁰ Por. J. SŁOWACKI: *Narodzie mój...* W: IDEM: *Dzieła...*, s. 182.

Bóg odszedł, przymierze niegdyś zawarte, w którym pokładano nadzieję, teraz okazało się jej gorzkim wspomnieniem. Przewidywana Apokalipsa, która miała dać szansę Polakom, po spełnieniu – okazała się Apokalipsą prawdziwą:

I znak napęlnia zmienione powietrze

[...]

i piersi drąży cicho jak gruzlica.

V

Zasadniczo Zdzisław Stroiński mówi w swoim wierszu to samo, co mówili inni poeci jego generacji. Ale mówi bardziej okrutnie. Metaforyka przerażenia, która sąsiaduje z metaforyką sielankowości, a wreszcie cała dialektyka spokoju i rozpacz – wszystko to sprzyja owemu dryfującemu na przeciwnościach światopoglądowi, który nie może odnaleźć się w rzeczywistości wojennej.

Bóg nie jest może wierszem arcydzielnym, ale w swojej tonacji, metaforycznym zaplocie, leksyce głęboko odwołującej się do czasu teraźniejszego (ów „krąg ziemi przez krety poryty” jako analogon zrytych przez bomby połaci najbliższej okolicy) buduje niebywały nastrój wojny. Tylko Krzysztofowi Baczyńskiemu udało się tę atmosferę przenieść w krainę wiersza. Na przykład w liryku „*Niebo złote ci otworzę...*”:

Niebo złote ci otworzę,
w którym ciszy biała nić
jak płonący dźwięków orzech,
który pęknie, aby żyć
zielonymi listeczkami,
śpiewem jezior, zmierzchu graniem,
aż ukaże jądro mleczne
ptasi świt.

[...]

Jeno wyjmij mi z tych oczu
szkło bolesne – obraz dni,
które czaszki białe toczy
przez płonące łąki krwi.
Jeno odmień czas kaleki,
zakryj groby płaszczem rzeki,
zetrzyj z włosów pył bitewny,
tych lat gniewnych
czarny pył¹¹.

To jeden z najpiękniejszych i najbardziej tragicznych wierszy czasu wojny. Pragnienie intymności jest w nim bezustannie konfrontowane ze świadomością okrutnej rzeczywistości. Pragnienie i świadomość... Stała psychologiczna pętla, która dławi człowieka. A jeszcze ujawniana w fantazmatycznych synestezjach!

Talent Strońskiego był równie niespokojny. Na pewno nie potrafił on – jak Baczyński – uczynić z synestezji ważnego środka poetyckiego wyrazu. Zamknął się w lekturze. Ale jak zamknął!

VI

O cóż Strońskiemu chodziło? O zwykłe przeciwstawienie sielanki i katastrofy? Tak to widzieli jego rówieśnicy. O zaprzeczenie idealistycznemu światopoglądowi romantyków, którzy nagle znalazł swoje urzeczywistnienie po niewielkim interwale niepodległości? Tak on to sam zapisał we wcześniejszych wierszach. A może o coś więcej? O pytanie: jak odnajdujemy

¹¹ K.K. BACZYŃSKI: „*Niebo złote ci otworzę...*”. W: IDEM: *Wybór poezji*. Oprac. J. ŚWIĘCH. Wrocław 1989, s. 205–206 (BN I, 265).

się w sytuacji krańcowej, kiedy byt narodowy, sycony przeszłymi mrzonkami, nie może znaleźć dla siebie jakiegokolwiek rozumnej wykładni poznawczej...

„Polonizm”, religia patriotyzmu, bywa okrutny, kiedy po niego sięgać.

Szaleństwo patrioty O wierszu „*Po huraganach szarż...*”

Profesor Krystynie Heskiej-Kwaśniewicz

I

„*Po huraganach szarż...*” Zdzisława Stroińskiego to wiersz, w którym – jak w lustrze – przegląda się literacka przeszłość polska: polistopadowy mesjanizm emigracyjnych romantyków i postyczniowa (krajowa) świadomość śmiertelnej klęski, modernistyczne sny o „wiośnie” niepodległości i katastroficzna świadomość istnienia pociągu historii, który „miażdży nas w biegu”. Nie ma chyba w całej twórczości pokolenia wojennego równie tragicznego utworu. Ten jest jedyny – i wystarczy go na całą generację:

Po huraganach szarż tętniących w strzałach,
po srebrnych dzwonach beznadziejnych bitew
północ armat wezbrana echami bez dna.
Upiór słońca odkrywał poszarpane ciała,
przez dym i klęskę wstającego dnia.
Kiedy serc zabrakło w śmierci pozostałej,
ojczyzny szliśmy szukać
i błękitu.
Daremnych konań piołunowa wzniosłość
gasła jak orły sztandarów – zdobytych,

by straszyć rdzą hełmów przekleństwem porośłych
i ramionami krzyży wiecznie pytać.

Krwawiliśmy długo na straconych szańcach
ręką Boga rzućni na śmierć jak kamienie.
Legliśmy – wilki wyjące na grobach
bluźniąc ciskaniem połamanych szabel,
w lochach cierpienia
wygnańcy,
naród Hiobów.

Dziś na koturnach rozpacz i męki
patrzmy z bliska w prędką twarz historii
i spod kół wojny miażdżącej nas w biegu
krzyk oczu zastygły w jeden czarny punkt –
z otchłani jęku,
z dymów krematoriów – bunt.

Dlaczego,
jak to?

Że czołg dziejów zarzuca ze zgrzytem na skrócie,
dlatego ginąć jak zwierzęta w jatkach,
dlatego nawet,
dlatego Oświęcim?

Z Hiobów w Konrady
szaleni przez wielkość.
Krzywd męki śmierci najświętszą pożogę
i rozpacz zemsty krzyczącej o krew –
rzucamy Polskę w twarz zimnego Boga –
obelgę.

RA 42–43

Wiersz zaczyna się od obrazu przeraźliwej ciszy **po** klęsce. Anaforyczne „po” nie tylko **zawęża** się do czasu konkretnej (zakończony już) bitwy, ale także otwiera na przestrzeń (bo czas się **zwęził**, został zamknięty w przestrzeni):

Po huraganach szarż tętniących w strzałach,
po srebrnych dzwonach beznadziejnych bitew
północ armat wezbrana echemi bez dna.

Te trzy wersy są niezwykle ważne. Mają charakter retoryczny i intertekstualny. Ich retoryczność ujawnia się w precyzyjnym zorganizowaniu intonacyjnym (antykadencje wersów pierwszego i drugiego, kadencja wersu trzeciego), intertekstualność – w repetycji autocytatów¹. Intonacja – o czym później – buduje formę gatunkową utworu, autocytyaty spajają ten wiersz z innymi lirykami Stroińskiego.

Repetycyjność głosu poety zauważyć najłatwiej. „Huragany szarż” i „srebrne dzwony beznadziejnych bitew” odsyłają do „szarż w chmurach chorągiewek” i „dźwięczącej srebrnej burzy szabel” z wiersza „Śniły się szarże...”, a „północ armat” do „głuchego Westerplatte” z *Rodu Anhellich* i „mglistego Westerplatte” z *Polski*. Zdzisław Stroiński świadomie przywołuje symbole, które nie bez wyraźnej przyczyny wprowadził w swoim podwojonym debiucie, gdzie tragizm klęski konfrontowany był ze wzniosłością marzeń, a polskie mity z krwawą rzeczywistością wojny². Nie inaczej było w *Polsce* – wierszu o zawiedzionych nadziejach, czy w *Bogu*, gdzie rozpacz pokonanych odnajdywała głębsze znaki w teodycei, szukała uzasadnienia i pocieszenia w religii³. Jeszcze inaczej – w „Trzasku karabinów...”, gdzie spotkanie oko w oko ze śmiercią wyzwalało „krzyk elementarny z najbardziej metafizycznego dna istoty” (RA 92)⁴.

Tutaj (po raz pierwszy!) czas straceńczych bitew – „huragany szarż”, „dzwony [...] bitew”, „echa bez dna” – rozciągnięty

¹ Autocytyaty Stroińskiego są – moim zdaniem – ważnym argumentem na korzyść tezy, iż mamy do czynienia w wypadku jego wierszy rytmicznych z **cyklem lirycznym**. Piszę o tym szerzej w części II *Od autora*.

² Szerzej na temat tych utworów piszę w szkicach *Tragiczna świętość...* oraz *Skrwawiony mit...* w niniejszej książce.

³ Piszę o tym w szkicach *Zerwane przymierze...* oraz *Ponura polskość...* w niniejszej książce.

⁴ Piszę o tym w szkicu *Ostatnia ułańska szarża...* w niniejszej książce.

na przestrzeń całej Polski (aż po „północ armat”), poeta zamyka w sugestywnym obrazie upiorności:

Upiór słońca odkrywał poszarpane ciała,
przez dym i klęskę wstającego dnia.

To filmowy obraz. Zobaczyliśmy go później w *Popiołach* Andrzeja Wajdy, gdzie „beznadziejna bitwa” saragoska spointowana została samotnością śmierci i zupełnie niebohaterskim pochówkiem jednego z jej uczestników. I u Wajdy, i u Strońskiego obraz ten ma swoje wyraźne odniesienie do *Rozdzióbki nas kruki, wrony...* Stefana Żeromskiego. Ale młody poeta sięgnął jeszcze głębiej. W jego liryku odzywają się głosy Juliusza Słowackiego i Adama Mickiewicza.

II

Słowacki uwyrażnia się głównie przez obrazy straceńczej bitwy, Mickiewicz – przez gatunek mowy.

Tu ważna jest intonacja. Trzy strofy rozpoczynające liryk odznaczają się wznoszeniem i opadaniem frazy, zatrzymaniem płynności toku wypowiedzenia przez zastosowaną interpunkcję logiczną lub zwyczajową. Taka budowa charakterystyczna jest dla retorycznego okresu opowiadania. Dwie strofy kolejne zbudowane są ze zdań pytajnych. Wyakcentowane jest w nich uprzednio zdumienie podmiotu, a później – przez mocną podrzędność składni – jego niezgoda na bezprawie historii. Wiersz kończy inwektywa, wyrażona w strofie ostatniej. Zrazu w zduszonym **przeciwstawieniu** Hiobów i Konradów, później w zdecydowanej **poincie**.

Pierwsze odwołanie jest do *Grobu Agamemnona, Testamentu mojego i Anhellego*, drugie do *Dziadów* drezdeńskich.

Od Słowackiego przejmuję poeta opowieść o fatum pokonanych przez silniejszego wroga, z *Dziadów* – formę improwiza-

cji, kończącej się – inaczej niż w monologu Konrada – zwerbalizowaną obelgą. „*Po huraganach szarż...*” jest silniejszym pogłosem żarliwości Mickiewiczowskiego szaleństwa, Słowacki – dominuje aurą nostalgii czy melancholii.

Skąd takie zestawienia w liryku poety, który codzienność wojenną i okupacyjną kojarzy z tradycją polskich wojen, zrywów i klęsk? Twierdzenie, że najłatwiej powiązać przeszłość z teraźniejszością⁵, tłumacząc wiele – nie tłumaczy wszystkiego. Naturalnie, w przeszłości poszukuje się jakichś wzorów, uzasadnień losu, drogowskazów. Ale u Stroińskiego nie zawsze przyoblekają się one w kostium światopoglądowy. Tak bywa najczęściej, i to jest niewątpliwy znak głębokiej więzi młodego poety z narodowym sanktuarium woli. Sięgając do rezerwuaru polskich pamiątek, Stroiński wierzy, że pomogą one w scaleniu tego, co rozrywa czas, wojna, ludzki strach. Ukryte jest w tym myśleniu także głębokie przeświadczenie, że łączność patriotyczną można uzyskać tylko wtedy, kiedy pokaże się **wspólnotę losu**, a więc tę niewidzialną nitkę, jaka łączy pomimo różnic. Stąd – pewnie – odwołania do Słowackiego i Mickiewicza są zwornikiem nie tylko pamięci, ale i współodpowiedzialności za to wszystko, co w interwale przeszłości i teraźniejszości się mieści. Za polskość złączoną z człowieczeństwem.

Niejednokrotnie w dziejach Polski i Europy próbowano przeszłość wygrywać dla teraźniejszości. Rzecz w tym, iż podobne próby niekoniecznie miały głębsze uzasadnienie. Do czego miały przekonywać? Kiedy przekłada się doświadczenia osobiste na doświadczenia wspólnoty, zawsze trzeba mieć na względzie to, co służy którejś ze stron. Romantyzm był wielokrotnie wykorzystywany w instrumentalnych „zagrywkach” polityków. Jego patriotyczna wersja stawiała się kartą przetargową w niezliczonych bojach o dziwne niekiedy racje. Nawet

⁵ Por. J. SŁAWIŃSKI: *Krzysztof Kamil Baczyński: „Historia”* [1964]. W: IDEM: *Prace wybrane*. T. 5: *Przypadki poezji*. Kraków 2001, s. 188–189; Z. JASTRZĘBSKI: *Literatura pokolenia wojennego wobec dwudziestolecia*. Warszawa 1969, s. 158.

w wieku XXI, zdawałoby się wyzwolonym z resentymentów, ta strona polskiego patriotyzmu odnajduje swoje miejsce w społecznej retoryce. A wtedy, w czasie okupacji?

Stroiński przywołuje wielką tradycję romantyczną naturalnie po to, by mocniej uwypuklić **tragizm** swojej współczesności. Nie ma bodaj innego – poza romantyzmem – okresu w dziejach kultury nowożytnej, który by tyle miejsca poświęcił kategorii tragizmu⁶. To, że mieści się w nim konieczność upadku bez kompromisu, zawdzięczamy obserwacji i Sofoklesa, i Goethego; że jest on postawą wymagającą poświęcenia największych wartości, bez relatywizacji tego czynu – nauczał Kleiner. Między tymi dwoma postanowieniami: ugodą/brakiem ugody i pryncypialnością/relatywizmem przebiega ostra granica. Granica między tragizmem i lojalizmem. A ponad nimi rozpostarty jest płaszcz cierpienia, z jakim nie umieją sobie poradzić – zamknięci w swoim czasie – ludzie.

III

Zaczynając swój wiersz, Stroiński odwołuje się do elegii, by po słowach:

Dlaczego,
jak to?

– zamknąć go w inwektywie. Od ciszy po klęsce, goryczy uzewnętrznionej w obrazach z przeszłości (z lektur i wspomnień), poeta przechodzi do tego samego, przejętego od Konrada („Z Hiobów w Konrady / szaleni przez wielkość”), porywu żalu, który z płacziwego uczestnika zdarzeń przeobraża go w bojownika idei.

⁶ Por. na ten temat interesujące uwagi J.L. KRAKOWIAKA: *Tragizm ludzkiej egzystencji jako problem filozoficzny*. Warszawa 2005.

Maria Janion pisała: „Są różne romantyczne ocalenia [...]. Nasz romantyzm ma Polskę”⁷. W „Po huraganach szarż...” Zdzisława Stroińskiego obrazy Polski stale łączone są z podmiotem zbiorowym. Na „my” historyczne („ojczyzny szliśmy szukać / i błękitu”; „Krwawiliśmy długo na straconych szanćch / ręką Boga rzucani na śmierć jak kamienie”; „Legliśmy – wilki wyjące na grobach”; „patrzemy z bliska w prędką twarz historii”; „spod kół wojny miazdzącej nas w biegu”) nierozzerwalnie nałożony jest płaszcz cierpienia („lochy cierpienia”), status „wyznawców”, przynależność do „narodu Hiobów”. Maria Kalinowska przypomina, że w romantycznej semantyce wyobrażenia „samotności – zniewolenia” wygnanie jest traktowane także jako niewola i w konsekwencji przyczynia się do przerwania komunikacji, jest skazaniem na wewnętrzną śmierć, gdy słowa „przestają znaczyć”⁸. Ratunkiem dla jednostki jest – twierdzi badaczka – odkrycie w sobie pokładów „niepodobieństw”. „Jednostka jest siłą równoważną wobec całej istniejącej poza nią rzeczywistości” – dowodził Juliusz Kleiner⁹. Kalinowska zauważa:

[...] zjawisko odkrywania siebie poza obecnością ludzi, poza twórczym istnieniem wśród ludzi, osiągnie największe natężenie w postawie Konrada w Wielkiej Improwizacji. Jak Gustaw mógł o tyle istnieć, o ile odkrywał „istotę bliźnią”, tak Konrad o tyle istnieje, o tyle może istnieć, o ile jest do innych niepodobny, o ile zrywa łączność międzyludzką, o ile odkrywa w sobie to, co nie jest wspólne z innymi ludźmi. By określić swą tożsamość, szuka w sobie „niepodobieństw”; w podobieństwie zatracą siebie, traci siebie, szuka więc tego, co w nim samym jest do innych ludzi niepodobne, a co właśnie decyduje o jego tożsamości.

⁷ M. JANION: *Romantyzm. Rewolucja. Marksizm. Colloquia gdańskie*. Gdańsk 1972, s. 278.

⁸ Por. M. KALINOWSKA: *Mowa i milczenie. Romantyczne antynomie samotności*. Warszawa 1989, s. 98–99. Tej znakomitej książki moja interpretacja wiele zawdzięcza, również w podpowiedziach lektur.

⁹ J. KLEINER: *Romantyzm*. W: IDEM: *W kręgu historii i teorii literatury*. Wybór i oprac. A. HUTNIKIEWICZ. Warszawa 1981, s. 186.

Dominującym elementem takiego doświadczenia siebie jest ekstatyczne odczucie możliwości przekroczenia wszystkich barier i ograniczeń, którym podlega byt ludzki; warunków, które w przeświadczeniu Konrada krępują i ograniczają, zniewalają człowieka. Konrad dąży do wyzwolenia się, wyzwolenia ducha, poprzez rozszerzenie granic siebie poza bariery czasu i przestrzeni, i przez wchłonięcie w siebie innych istnień ludzkich, bycie już nie z ludźmi, ale jakby zamiast nich¹⁰.

Dalej badaczka przywołuje dwa fragmenty z Wielkiej Improwizacji, w których Konrad rozszerza tożsamość własną:

Ja kocham cały naród! – objąłem w ramiona
Wszystkie przeszłe i przyszłe jego pokolenia,
Przycisnąłem tu do łona,
Jak przyjaciel, kochanek, małżonek, jak ojciec:
sc. II, w. 109–112¹¹

kosztem tożsamości innych:

Teraz duszą jam w moją ojczyznę wcielony;
Ciałem połknąłem jej duszę,
Ja i ojczyzna to jedno.
Nazywam się Milijon – bo za miliony
Kocham i cierpię katusze.
Patrzę na ojczyznę biedną,
Jak syn na ojca wplecionego w koło;
Czuję całego cierpienia narodu,
Jak matka czuje w łonie bole swego płodu.
sc. II, w. 257–265

I odwołując się do relacji Konrad – Bóg, konstatuje:

W Wielkiej Improwizacji jestestwo Boga nie jest tylko [...] „gwarantem” wewnętrznego bytu człowieka, jego istnienia

¹⁰ M. KALINOWSKA: *Mowa i milczenie...*, s. 119.

¹¹ A. MICKIEWICZ: *Dzieła*. T. 3: *Utwory dramatyczne*. Fragm. franc. przeł. A. GÓRSKI. Oprac. S. PIGOŃ. Warszawa 1955.

rozgrywającego się poza słowem międzyludzkim – w milczeniu; tu Bóg jest jestestwem, wobec którego Konrad **mówi**. Monolog wobec Boga przewyżcza **groźbę** absolutnego milczenia; absolutnego – to znaczy nie tylko wobec ludzi, ale jakby głębszego jeszcze milczenia wobec samego wypowiadającego, milczenia grożącego „wyciszeniem” wewnętrznym – grożącego brakiem słowa wewnętrznego, śmiercią wewnętrzną¹².

Konrada najbardziej osobista pieśń, śpiewana w samotności, jest pieśnią odsłaniającą najbardziej społeczne „pokłady” jego duszy. Ta pieśń, w której poeta najmocniej odpycha ludzi, najsilniej odsłania jego przynależność do zbiorowości¹³.

„Po huraganach szarż...” Strońskiego nie jest prostym naśladowaniem Wielkiej Improwizacji. *Anhelli* Słowackiego czy – odnosząca się do tego poety – strofa Jana Lechonia z *Ducha na seansie* (z oczywistym odniesieniem do wersu „Legliśmy – wilki wyjące na grobach”):

Więcemy w pierwszej tej chwili myśleli,
Że widmo pragnie obudzić w nas – siebie,
Że on nam wstąpi do duszy – Anhelli,
Placzący, milcząc na matki pogrzebie,
Że ból na tysiąc nas w Polsce rozdzieli,
Duchem rosnących w Ojczyzny potrzebie,
I z naszych wątpliń nam ołtarz postawi,
Przez klucz strzeżony swych – z wierszy – żurawi¹⁴.

– pokazują, że skomplikowanie jest tu o wiele większe. „My” historyczne, w którego imieniu najpierw mówi Stroński, go dzi się na wyrok Opatrzności, konstytuujący jego wygnańczą, zniewoloną świadomość, że Polacy są „ręką Boga rzucani na

¹² M. KALINOWSKA: *Mowa i milczenie...*, s. 127.

¹³ Ibidem, s. 128.

¹⁴ J. LECHOŃ: *Duch na seansie*. W: IDEM: *Poezje zebrane*. Oprac. i wstępem opatrzył R. LOTH. Toruń 1995, s. 27–28.

śmierć jak kamienie”. To odwołanie do *Testamentu mojego* Słowackiego („A kiedy trzeba, na śmierć idą po kolei, / Jak kamienie przez Boga rzucane na szaniec!...”) ¹⁵ da także tytuł *Kamieniom na szaniec* Aleksandra Kamińskiego (1943), jakże odwracającym znaczenie archecytatu. Przełamaniem świadomości wygnańczej, zniewolonej (zgoda na cierpiętnictwo wyklucza bunt przeciw niemu), jest inwektywa, „obelga” rzucona Opatrzności. Jeśli Polska wolna ma być uratowana przed Polską zniewoloną, potrzeba zmiany gatunku. I tak się dzieje w wierszu Strońskiego. Elegia zostaje złamana przez inwektywę, Słowacki przewyższony jest przez Mickiewicza.

IV

Teraźniejszość widziana przez przeszłość nie zamyka się wyłącznie w literackich obrazach, ale także w wojennych analogiach. Metaforyka przeszłości: „huragany szarż”, „srebrne dzwony [...] bitew”, „orły sztandarów”, „połamane szable”, wymienia się z metaforyką współczesności: „wojna miazdząca nas”, „dymy krematoriów”, „czołg dziejów”. Pytanie o sens dawnego cierpienia ma swój odpowiednik w pytaniu o sens cierpienia obecnego:

Że czołg dziejów zarzuca ze zgrzytem na skręcie,
dlatego ginąć jak zwierzęta w jatkach,
dlatego nawet,
dlatego Oświęcim?

Kończąc swój wiersz inwektywą, Stroński mierzy się z obłędem Konrada. Mocny akord – przewyższenie Słowackiego przez Mickiewicza – jest odnalezieniem własnego głosu

¹⁵ J. SŁOWACKI: *Testament mój*. W: IDEM: *Dzieła*. Red. J. KRZYŻANOWSKI. T. 1: *Liryki i inne wiersze*. Oprac. J. KRZYŻANOWSKI. Wrocław 1949, s. 113.

wbrew głosowi ogółu. Jest też ocaleniem wspólnoty przed jego zagubieniem w zniewolonej świadomości.

Tragizm „*Po huraganach szarż...*” w tym się wyraża, że „twarz zimnego Boga” nie jest zmieniana modlitwą, lecz obelgą. Jedyne to taki wiersz w twórczości pokolenia wojennego, jedyny taki radykalny bunt w imię wierności Polsce, więc i w imię godności Polaka.

Mickiewiczowi zabrakło odwagi, wyręczył go diabeł, Stroński włożył jego słowa w usta człowieka.

Ponura polskość O wierszu *Polska*

Profesorowi Aleksandrowi Wilkoniowi

I

Po polach rozpiętych jak na szpilce motyl
wieczorem śpiew nacichał.
Przez małe okienka widać było:
piaszczyste drogi kładły ciepłe ciała
przez rozmaryny kwitnące w doniczkach.

I tylko nocą – przy świecach – ziemia dudni – słychać.

W opuszczonych salach złorzeczył Matejko.
(Szum do snu kołysał, szum flag porozwieszanych
na chmielowych tyczkach.)
Spod dachów kołder w snach łzy się zrywały –
serca burzyły jak miłość.

Wychodzili skoro świt,
gdy rzeczy dymiły przykryte jak szarymi
pokrowcami – rosą.
Czy wśród kwiatów i skorup krągłych jak muszelki
nie ujrzą rudych plam
i rdzy z łańcucha Prometeusza.

Taki ponury mit.

Dziewczętom paki białych róż we włosach...

Łoskot podków dogasał,
ćmy siadały na uszach.

A kiedy los nam zadał kłam
i rzucił w twarzę wrześnieniem jak granatem,
płonęły róże i płonęły lasy,
wszędzie dzwoniło mgliste Westerplatte.

A ci, co odchodzili błogosławieni łuną,
odwracali się jeszcze na skraju skalistej Ananke,
by z oczu błysk ojczyzny jak testament ciskać
i z hukiem jak kamienie w bożą przepaść runąć.

Płyną Wisłą, płyną zakrwawione wianki.
(Czy na pomnikach koń nie parsknie.)

Wszak myśmy z tego zrobili nazwiska,
błyski i ogień wyzbierali skrzętnie,
utkali skrzydła prawie jak husarskie
i przymierzali w zachwyceniu
legendą odświętni.
Na ołtarzach.

Zmiłuj się, zmiłuj, Boże Łazarzy –
bo wielka była tęsknota,
bo wielkie jest cierpienie.

RA 44–45

Polska Zdzisława Stroińskiego jest natrętnie antologijna. Nawet czytelnik niekoniecznie poszukujący w poezji znaków przeszłości, bez trudu odnajdzie w tym liryku repetycje z dawnej literatury narodowej, a także z łatwością skojarzy obrazy malarskie z zaprezentowanymi przez poetę obrazami lirycznymi. Już sam tytuł wiersza wiele znaczy i wiele tłumaczy.

Znajdujemy się – od pierwszej wskazówki – w zaklętym kręgu polskości.

Ta polskość jest opętaniem i przekleństwem poety. Że opętaniem, to wiemy z poprzednich lektur. Że przekleństwem, nietrudno przyznać, kiedy ma się w pamięci inne jego wiersze. Ale *Polska* jest w „rytmicznym” cyklu Stroińskiego na swój sposób wyjątkowa. Smutna, nie buntownicza. Wyciszona, nie krzykliwa. Zrezygowana.

Liryk o ponurej polskości jest wierszem o lęku przed polskością.

Zaczyna się on od oleodrukowego przedstawienia rodzimego krajobrazu. Równo rozłożone prostokąty pól, okoliczne chałupy w szacie wieczoru, ich małe okienka z pospolitymi na parapetach donicami z rozmarynem... Jak w *Weselu* Wyspiańskiego: zaciszna, spokojna, **polska** wieś!

I tylko nocą – przy świecach – ziemia dudni – słyszać.

Owo „dudnienie ziemi” jest równocześnie historyczne i teraźniejsze. Historyczne, bo odżywa w „nacichającym” śpiewie „wieczoru”; teraźniejsze, bo – „przy świecach” – „piaszczyste drogi kładą ciepłe ciała”. Wrzesień 1939 roku uaktualnia wspomnienie lat przeszłych. „Wieczór” i „świece” są znakami eschatologii. „Tam i wtedy” (*illic et tunc*) oraz „tu i teraz” (*hic et nunc*) współtworzą ten sam **mityczny** krajobraz i współlistnieją w tym samym **mitycznym** czasie.

Tak oto w pierwszym obrazie wiersza uchwycone zostało **tragiczne doświadczenie** narodowego losu. „Taki ponury mit”.

Nie prześlepmy tutaj wersu: „piaszczyste drogi kładły ciepłe ciała”, bo jest on w związku „historycznego” z „teraźniejszym” bodaj najważniejszą rękojmią mitycznej ciągłości doświadczeń.

Ileż tu znaczeń! „Piaszczyste drogi” przedstawia poeta jako symbol polskich dróg. Pisząc: „drogi **kładły** ciepłe ciała”, przywołuje wojenny szlak **wyłożony** trupami żołnierzy,

równocześnie ukazując owe drogi jako niekończące się, które wciąż (również w sensie ludzkim) trzeba **nadkładać**, żeby dojść do celu. Polisemiczność zwrotu: „drogi kładły [...] ciała” staje się tutaj jakością aksjologiczną¹. Tragiczną wartością, jeśli odnieść ją do tytułu wiersza i skojarzyć ze świadectwami dziejów ojczystych.

II

W tym rozumieniu jest to straszny wiersz, bo podręcznikowy. Naturalnie, nie chodzi tu tylko o repetycje z literackiej przeszłości, lecz także o powtórkę z narodowych dziejów. Wiersz Strońskiego zakorzenia się w dawności, lecz dawność naznacza znakiem odrzucenia. Przywołując symbole polskie, poeta stara się wobec nich zdystansować. Kiedy napisze:

W opuszczonych salach złorzeczył Matejko.
(Szum do snu kołysał, szum flag porozwieszanych
na chmielowych tyczkach.)
Spod dachów kołder w snach łązy się zrywały –
serca burzyły jak miłość.

to przyzywa na **świadka emocjonalnego doświadczenia** pamięć dzieciństwa, jakkolwiek wobec tego doświadczenia stara się również zachować dystans. Matejko, malarski mistrz pol-

¹ Metaforyczny obraz „drogi” i „ciała” żołnierskich zajmuje w wyobraźni Zdzisława Strońskiego bardzo ważne miejsce. Pojawia się on w objętościowo niewielkiej twórczości kilkakrotnie i w podobnym znaczeniu. „Droga” ma swój „początek” i „kres”, ale także może ich najzwyczajniej nie mieć; „ciało” ma swoją realną konstytucję i jest jej pozbawione (jako „ciało bezbronne”). W tej zbitce „drogi” i „ciała” osiąga więc Stroński niebywały efekt poznawczy: realny (zatopiony w czasie wojny), historyczny (zatopiony w przeszłości) i metafizyczny (zatopiony w tym, co poza granicami naszego poznania, lecz stale nawracający jako egzystencjalna trauma).

skiej historii, jest symbolem patriotycznego uniesienia; szumiące „flagi porozwieszane na chmielowych tyczkach” są znakiem polskiej (alkoholicznej) zatury. Nie można było lepiej oddać owego zapłotu emocji: patriotyzmu i pijaństwa. Jakby powiedział ks. Józef Tischner, mamy tu do czynienia z „chochołem sarmackiej melancholii”².

W tej zwrotce wszystko się na siebie nakłada: „opuszczone sale” i „złorzeczenie Matejki”, „szum flag” i „chmielowe tyczki”, sen „spod dachów kołder” i łyzy „w snach”, a wreszcie – „serca”, które „burzyły jak miłość” i „w snach [...] się zrywały”... Tego nagromadzenia namiętności nie da się wypowiedzieć w jednym wersie; Stroiński rozpiął je na cztery. Dziecięcość marzenia, ufność w jasne reguły świata zestawia z dorosłością pijaństwa, utratą wiary.

Owo zderzenie koncentruje się w polu semantycznym słówka „sen”, który poeta uczynił niezwykle ważną kategorią w swoim drugim wierszu debiutanckim „*Śniły się szarże...*”³. Otwierała go ta strofa:

Śniły się szarże w chmurach chorągiewek,
żółte rabaty – chłopcy malowani,
tęcze piosenek, wojsko w snów topolach –
lśniące poezje na ostrzach uniesień.
Wiatr w zagajnikach o piechocie śpiewał
ułani, ułani.
Przez pola.

RA 38

Marzenie, które zostało tutaj wyrażone we wspomnieniu wspaniałych ułańskich szarż, szumu chorągiewek i żołnierskich pieśni (a taki obraz utrwalali w legionowej legendzie – między innymi – popularni poeci międzywojenni Artur Oppman i Edward Słoiński), w *Polsce* zmieniło się w rozgoryczenie. Już nie ma lanc, są „chmielowe tyczki”; dawny szum sztandarów,

² Por. J. TISCHNER: *Chochół sarmackiej melancholii*. W: IDEM: *Świat ludzkiej nadziei*. Kraków 1992, s. 15.

³ Szeroko o tym piszę w szkicu *Skrwawiony mit...* w niniejszej książce.

który „do snu kołysał”, dając gwarancję bezpieczeństwa, teraz takiej gwarancji nie daje; a i „sny” są inne, bo „zrywają się” w nich „łzy”, a nie radość. Dlatego w *Polsce* poeta mógłby powtórzyć za wierszem „*Śniły się szarże...*”:

Polska dźwięcząca srebrną burzą szabel,
z skrzydłami mitów u czołgów i dział,
została w orłach skrwawionych u granic
pożarem mogił jak posąg wysoka.

RA 38

III

W *Polsce* Zdzisława Stroińskiego pamięć przeszłości miesza się z doświadczeniem dnia codziennego. Jakby w jednym wyobrażeniu zetknęły się z sobą dwie perspektywy: *illic et tunc* oraz *hic et nunc...* Dawne i obecne, przeszłe i teraźniejsze⁴.

„Wychodzili skoro świt” – napisze poeta. Tak było zawsze. Wtedy i teraz. Żołnierski trud nie zna czasu, więc w obydwu czasach (teraźniejszym i przeszłym) „rzeczy dymiły przykryte jak szarymi pokrowcami – rosą”. Tamto i to doznanie **opuszczenia domu**, tamto i to doznanie **wyjścia w świat**, o którym to świecie nic się jeszcze nie wie i tylko można przeczuwać, że będzie on lepszy, oto podstawowy dylemat Polaków-patriotów. Idą w nieznane, z niepokojem:

Czy wśród kwiatów i skorup krągłych jak muszelki
nie ujrzą rudych plam
i rdzy z łańcucha Prometeusza.

Stroiński w tym miejscu sprowadza swoją wyobraźnię niemalże do kiczu. Jest niebywale czułościowy i dość banalny.

⁴ Na zabieg scalania obszarów tradycji ze współczesnością wskazując w części IV *Od autora*.

Z literackiego doświadczenia przeszłości czyni niezdolną lekcję patriotyzmu. Niezdolną, bo natrętą. Niezdolną, bo dosłowną. Przywołuje poetów, których w szkolnej edukacji niepodobna było się pozbyć. Odwołuje się do tekstów, jakimi polska wyobraźnia nasiąkała od bez mała lat stu. Bądźmy jednak sprawiedliwi: młody reprezentant „Sztuki i Narodu” zdaje sobie sprawę z tego, że owo repetytorium z kart **narodowej ewangelii** nie daje się prosto przełożyć na czas mu dany. Napisze dlatego, po przywołaniu wspomnienia owych okrutnie elementarnych cytatów, bardzo prosto, bez retoryki, dokładnie:

Taki ponury mit.

Wyodrębnienie tego wersu jest znaczące. Oddzielają go interlinie (przestrzeń czasu) i inna tonacja. Wcześniej wszystko prowadziło ku wzniosłości, teraz wzniosłości już nie ma. Są proste konstatacje. Nie ma patosu, jest gorzkość. Bo przeszłość nie jest rękomią dla teraźniejszości; i to, czego nas uczono, zmieniło się w bezbrzeżną klęskę.

Dziewczętom pąki białych róż we włosach...

Łoskot podków dogasał,
ćmy siadały na uszach.

Znamienny jest ten oleodrukowy obraz, wzięty z piosenki Kazimierza Wroczyńskiego *Rozkwitają pąki białych róż*. Przywołuje, jak w strofie pierwszej, wspomnienie legionów. **Wtedy** „piaszczyste drogi” i „rozmaryn w doniczkach” wprost odnosiły się do popularnej piosenki Wacława Denhoffa-Czarnockiego *O, mój rozmarynie...* i niezapomnianych fraz o „rozwijającym się” krzewie pamięci i „strzelcach maszerujących”; **teraz** – „dziewczętom” wplatane we włosy „pąki białych róż” znaczą więcej. Niewinność dziewcząt i nieskazitelna biel róż przywołują czas sprzed dwóch dziesięcioleci, kiedy trzeba było na nowo wywalczyć Polskę. Dziś podobnie, choć inaczej: Polskę trzeba obronić.

Nie był to jakiś pomysł szczególny, by łączyć dawne piosenki – symbol legionów i Wielkiej Wojny – z czasem teraźniejszym. Na wojennej emigracji Stanisław Baliński pisał mniej więcej w tym czasie:

Ta pieśń o rozmarynie, chyba że najstarsza
Z legionowych melodyj, brzmi sentymentalnie.
Ale jeśli ją śpiewać, maszerując drogą,
Dźwięki mogą po drodze zamienić się w marsza
I nagle tak niezwyklej siły nabrać mogą,
Że kończą się akordem, co brzmi tryumfalnie⁵.

Dla Stroińskiego pieśń o rozmarynie jest równie ważna, lecz inaczej brzmi ona w jego uszach. Dogasający „łaskot podków” sprzężony został z „siadającymi na uszach” nocnymi motylami – ćmami. Te od dawna były kojarzone z przemijaniem, śmiercią. „Siadając na uszach”, gasiły triumfalny śpiew, otwierały **przestrzeń milczenia**. I nawet więcej: przestrzeń goryczy. Dlatego w *Polsce* przeczytamy:

A kiedy los nam zadał kłam
i rzucił w twarz wrześniew jak granatem,
płonęły róże i płonęły lasy,
wszędzie dzwoniło mgliste Westerplatte.

A ci, co odchodzili błogosławieni łuną,
odwracali się jeszcze na skraju skalistej Ananke,
by z oczu błysk ojczyzny jak testament ciskać
i z hukiem jak kamienie w bożą przepaść runąć.

⁵ S. BALIŃSKI: *Rozmaryn*. W: IDEM: *Peregrynacje. Poezje wybrane 1928–1981*. Wybrał, posłowie i notą edytorską opatrzył P. HERTZ. Warszawa 1982, s. 144.

IV

W młodym wieku szuka się rozmaitych dróg. Młodzi poeci z kręgu „Sztuki i Narodu” zaufali ideologii narodowej. Prowadziła ich w złą stronę. Bronić Stroińskiego nie ma jednak potrzeby: młody wiek i entuzjazm patriotyzmu (nawet ocierający się o nacjonalizm) zawsze chodzą z sobą w parze. Ten, kto przeżywa tragedię narodu, szuka w przeszłości, stara się odszukać znaki, które tę tragedię przepowiadały. Dlatego w przytoczonym tutaj drugim czterowersie objawia się Słowacki i jego *Anhelli*, symbol przegranego po powstaniu listopadowym pokolenia. I zaprzeczony symbol generacji 1920, która na grobach współczesnych Anhellich, „szalona przez wielkość” („*Śniły się szarże...*”, RA 43), chce zmienić **ofiara** w **czyn**⁶.

Chce, lecz nie może. Albowiem to, co dawało nadzieję, okazało się zwykłym kłamstwem. Wojna, na którą wyruszały żołnierze, żegnani śpiewem i kwiatami, jest okrutnym sprawdzianem marzeń i głoszonych idei:

Płyną Wisłą, płyną zakrwawione wianki.
(Czy na pomnikach koń nie parsknie.)

Ileż żalu w tym dwuwierszu? Na melodię *Płynie Wisła, płynie...* nałożony został obraz zakrwawionych rozmarynowych wianków, które żołnierzom idącym w bój dawały dziewczyny. A i jeszcze – w owej nawiasowej wstawce – pytanie o bohaterką przeszłość, która tak została dzisiaj dramatycznie pogrzebana w klęsce...

⁶ Por. mój szkic *Tragiczna świętość...* w niniejszej książce. Znamienne jest tutaj związanie *Polski* i *Rodu Anhellich*. Wyraża się ono nie tylko tym, że w obydwu wierszach przywołano Westerplatte jako symbol narodowego szanca, ale także poemat Słowackiego, w którym o Anhellim mówi się, że był „przeznaczony na ofiarę, nawet na ofiarę serca” (rozdz. XVII).

Zmienić ofiarę w czyn nie jest łatwo, bo trzeba najpierw do swoich bohaterów zmienić nastawienie. Stroński, przedstawiciel młodego pokolenia, nie ma już złudzeń: niedawni bohaterowie, dzięki nam na pomniki postawieni, nie są żadną gwarancją dla przyszłości. Dlatego nawiązując do *Poema Piasta* Dantyszka Słowackiego i *Wyzwolenia* Wyspiańskiego, napisze w gorzkiej frazie o legionowych rzecznikach Polski:

Wszak myśmy z tego zrobili nazwiska,
błyski i ogień wyzbierali skrzętnie,
utkali skrzydła prawie jak husarskie
i przymierzali w zachwyceniu
legendą odświętni.
Na ołtarzach.

I pointuje:

Zmiłuj się, zmiłuj, Boże Łazarzy –
bo wielka była tęsknota,
bo wielkie jest cierpienie.

Jeden raz pojawi się w cyklu rytmicznym Zdzisława Strońskiego figura Łazarza. Znamienne, że poeta używa tutaj liczby mnogiej. Polacy-Łazarze, wskrzeszeni do życia tyle lat po śmierci państwa, żebrzący o zmiłowanie, to także Polacy „z Hiobów w Konrady / szaleni przez wielkość” („*Po huraganach szarż...*”, RA 43). Ale w tym drugim wierszu bunt oparty został o narodową historiozofię, w *Polsce* natomiast nie o historiozofii mowa, lecz indywidualnym, żołnierskim doświadczeniu Polaka. Jest on także w tym dosłownym sensie Łazarzem, że wypełnia wojskowe szpitale; tęskniąc za wolnością, realnie odczuwa cierpienia ciała i duszy.

V

Wiersz Zdzisława Stroińskiego jest pełen rozmaitych przeskoków napięć. Obrazy przeszłości i teraźniejszości nakładają się na siebie, szkolna i wojenna rzeczywistość nie mogą (choć chcą) dojść do porozumienia. Młody poeta nie umie wyzwolić się z dopiero co wspaniałej przeszłości niepodległościowej, jest pod urokiem całej – tej wyśmianej już przez Lechonia w *Piłsudskim* – pompaterii polskiej. I równocześnie wie, że niedawna przeszłość nie może się równać z odbłaskiem romantycznej legendy. Dlatego pisze o zawiedzionych nadziejach.

I dlatego ten wiersz jest tak straszny.

Ostatnia ułańska szarża O wierszu „Trzask karabinów...”

Profesorowi Janowi Malickiemu

I

Szarże ułańskie z września 1939 roku weszły na stałe do narodowej mitografii. Trzy wiersze poświęcił im Zdzisław Stroiński. W „*Śniły się szarże...*” i „*Po huraganach szarż...*”, utworach dramatycznie konfrontujących paradne opowieści o „chłopcach malowanych” z fizycznie doświadczaną rzeczywistością wojny¹, poeta zmierzał w stronę – by odwołać się do kapitałnego spostrzeżenia Janusza Sławińskiego – „wizji tragicznych i straceńczych, owianych atmosferą klęski i desperackiego patosu”². W „*Trzasku karabinów...*” dał obraz inny. Nie ma tu „chłopców malowanych”, „szabli”, „lanc”, „chorągiewek”, „żółtych rabatów”. Jest natomiast:

Trzask karabinów,
łamane sucho metaliczne trzciny,
wiatr ostre złamki ciska do stóp drzewom.

¹ Piszę o tym w szkicach *Skrwawiony mit...*, a także *Szaleństwo patrioty...* w niniejszej książce.

² J. SŁAWIŃSKI: *Krzysztof Kamil Baczyński: „Historia”* [1964]. W: IDEM: *Prace wybrane*. T. 5: *Przypadki poezji*. Kraków 2001, s. 193.

Skokami, skokami
 pod krzaki, do lejów,
mundury, mundury,
 tam dymy się chwieją,
widać, widać, widać
 w dymie jak w okopach,

na trawie blask hełmów
dopaść, dopaść, dopaść.
Ich twarze, ich twarze
ostrza epoletów
kolbami, zębami,
bagnetem, bagnetem.

RA 46-47

Wiersz zaczyna się od ostrych dźwięków. Onomatopeja ma charakter retoryczny, służy obrazowości języka. U Stroińskiego – służy w ścisłym sensie. Nagromadzenie trzasków, zgrzytnięć, świstów, furkotów i wybuchów, ujawnianych w nagłosowych zbitkach: trz-, tr-, drz-, wicrz-, wir-, cis-, krz-, ksz-, zygz-, wykr-, wypr-, zsz-, zrz-, zgrz-, fru-, fur... – oddziaływa najpierw na słuch. Dźwięk poprzedza obraz. Ale obraz jest z dźwiękiem złączony siłą jednoczesności. Jesteśmy w sercu bitwy.

Nie bez powodu mówi się o teatrze działań wojennych, w którym i aktorzy, i scenografia, i światło, i dźwięk współtworzą jeden i ten sam spektakl. W wierszu Stroińskiego najpierw przemawia przestrzeń. Ujawnia się ona w równoczesnym złączeniu dźwięków i obrazu. W niezwyklej dynamice zawirowania, jakiejś potwornej burzy, zmienia się świat: wir wiatru powoduje, że karabiny łamią się z trzaskiem jak trzciny, drzewa szaleją w koronach, płosząc ptaki, „z szumem” uciekające w przeraźliwym krzyku, ziemia wybucha w niebo, a fiolet pożarów i rozsnuwający się dokoła dym „gubią” kształt „rzeczy”...

W pierwszej strofie nie ma żołnierzy, są karabiny. Nie ma wroga, jest złowieszczy wiatr. Nie ma żołnierskiej śmierci, jest zagłada przestrzeni. Rzeczywistość wojny jest jej odpersonalizowaniem. Człowiek niknie w krajobrazie potworności.

Przestrzeń, która ulega zagładzie, jest przestrzenią infernalną, jakby wyjętą z jakiegoś apokaliptycznego płótna:

Dymy i rzeczy zgubiły kształt – lecąc.
Pnie, liście, korzenie, gałęzie, wykroty

ryją w pamięci noc i zapadliska.
Huk fioletowy – płaty nieba w ziemię,
w tańczące niebo ziemia – kłęb wyprysków.

Dyszące gardła rozpalonych pieców
zrzucają zgrzyty fruując z furkotem.
W powietrzu roje szerniałych kraterów,
z błysku i ognia uplecione płody
wyjąca przestrzeń w ślepe zgłuchłe klatki.

„Wojna w scenerii bliskiej biblijnemu »dniowi Jahwe« – pisał Jerzy Świąch – wiąże się bezpośrednio z koncepcją historiozoficzną, w której centrum znajduje się idea Polski jako narodu wybranego”³. Tak było w wielu tekstach wojennych, również w *Bogu Stroińskiego*⁴. „*Trzask karabinów...*” nie odsyła jednak do tego motywu. Nie ma w nim nawet cienia „historyczno-religijnych analogii”, nie pojawia się tu obraz paruzji, a koncepcje Nowej Apokalipsy i Nowego Jeruzalem nie ujawniają się nawet w dalekim pogłosie⁵. W wierszu Stroińskiego wojna ukazana jest w swojej **zwykłości**. Potwornej, okrutnej i przerażającej. **Powszedniości śmierci**.

Krajobraz wybucha, stwarza „inny świat”, w którym unieważniają się porządek i logika rzeczywistości dotąd dostępnej ludzkiemu poznaniu. Ten **gwałt na naturze** wywołuje w podmiocie poznającym skojarzenia z **krzykiem natury**. Umierający krajobraz żegna się obrazami sobie znanymi. Katowana lejami bomb ziemia staje się „w powietrzu **rojami** szerniałych kraterów”, niby rojami pszczoł opadającymi na życiodajne pole; „z błysku i ognia uplecione płody”, w słońcu i burzach dochodzące do pełni zbiorów, przeniesione zostają w „wyjąca przestrzeń”. Nie jest to miejsce, w którym dary natury składa

³ J. ŚWĄCH: *Pieśń niepodległa. Model poezji konspiracyjnej 1939–1945*. Warszawa 1982, s. 170.

⁴ Piszę o tym w szkicu *Zerwane przymierze...* w niniejszej książce.

⁵ Szerzej na ten temat w studium J. ŚWĄCHA: *Pieśń niepodległa...*, s. 164–185.

się dla dalszego życia (stodół, sąsieków), to miejsce „ślepych zgłuchłych klatek”, trumien.

W strofach pierwszej i drugiej wiersza Strońskiego **infernalna przestrzeń śmierci** kreślona jest w rozwijającym się ciągu epitetów metaforycznych. „**Metaliczne** trzciny”, „drzewa **zwichrzone**” i ich „**zszarpane** korony”, „wiry **łomotu**”, „**huk fioletowy**”, „**tańczące** niebo”, „**dyszające** gardła **rozpalonych** pieców”, „**szerniałe** kraterzy”, „**wyjąca** przestrzeń” – organizują krąg doznań. Kolor i dźwięk są tutaj nierozdzielne. Synestezja jako stan psychologiczny podmiotu staje się jego stanem poznawczym. Podmiot, który „widzi i opisuje”, jest także zaangażowany i przeżywa. Znajduje się w wielkim zawirowaniu rzeczywistości walki. Jako poeta (dziejopis stanu wyjątkowego) i jako żołnierz (czynny uczestnik wojny).

II

Okrutna przestrzeń wojny nie obywat się bez człowieka. Stroński włącza go do swojego wiersza późno, gdy już nastąpiła katastrofa. Włącza nie wprost, ale przez omowność. Dźwięki i kolory zewnętrznego świata stają się doznaniem podmiotu. Wtapia się on w krajobraz walki. Odczuwa jak on:

Gdy wybuch nicość kręgami otworzy
przyływ żółtych i czerwonych płatków.
Czas przewrócony bżyka jak rój much.
Gdy pomruk z nieba darł chmury i wołał
strząsając czarną czkawkę w kłęby larw,
przez siny z orbit wysadzony słuch
dzień oszalały – jastrząb płaskie koła.

Przez cienie skrzydeł piekielnych wiatraków
gdzieś w świadomości płonących zaroślach,
już nic – czarna smoła.

„Wybuch” otwiera „kręgi nicości”, śmierć „przewraca czas”, „dzień szaleje”, „wiatraki piekła” miała „czarną smołę”... Co dalej? „Już nic”.

Gdyby przytoczony fragment wiersza Stroińskiego przełożyć na inny system semiotyki przedstawień – wszystko jest w nim realistyczne: szarża pikujących samolotów, podobna do „roju much” i ujawniająca się w „pomruku nieba” i „skrzydłach piekielnych wiatraków”; śmierć człowieka, któremu bombowy wybuch „z orbit wysadza słuch”, zalewa oczy krwią („przyływ żółtych i czerwonych płatków”) i usta („czarna czkawka”), a wreszcie strąca w biologiczne przemijanie (w „rój much” i „kłęby larw”). A przecież w tej niezwyklej scenerii śmierci natury i człowieka – odzywa się także pamięć literackiej tradycji. Poeta uporczywie powraca do tego samego rezerwuaru symboli, z którego już niejednokrotnie korzystał. W wierszu „*Staw się zaplątał...*” przestrzeń polskiego krajobrazu czynił *punctum* niezawinionej zagłady (ale i moralnego odrodzenia)⁶, w *Bogu* – ten przykład jest może najważniejszy – przywoływał scenę odejścia Jahwe, karzącego za zdradę zawartego niegdyś przymierza.

W „*Śniły się szarże...*”, może nie tak radykalnie jak w *Bogu*, lecz z podobną determinacją, poeta odwołuje się do biblijnego tropu. „Gdzieś w świadomości **plonące zarośla**”, niby **krzak gorejący**, odsyłają nas do sceny pierwszego objawienia się Jahwe Mojżeszowi. Rzecz jednak w tym, że w owej metaforze nie chodzi o pierwsze objawienie, lecz o konsekwencje powtórnego objawienia Boga. Czytamy u proroka Izajasza (66, 15–16):

Bo oto Pan w ogniu przyjdzie, a jak wichur wozy jęgo,
oddawać w zagniewaniu zapalczywość swoją, a łajanie swe
w płomieniu ognia. Bo ogniem Pan sądzić będzie i mie-
czem swym wszelkie ciało, i namnożą się pobici od Pana.

Realistycznie doznawana natura, krajobraz okopów, znany i bezpieczny świat – zmieniają się w niesamowitą przestrzeń

⁶ Piszę o tym w szkicu *Krajobraz po klęsce...* w niniejszej książce.

W systemie obrazowym wiersza przekłada się to na taką sytuację liryczną: „wicher śmierci **porwie** do ataku / Łbem **na dół w mrok** studni **na ośle**p, na ośle

”. Nie „śmierć” jest tutaj najważniejsza, lecz jej „wicher”, „poryw” i ów straceńczy („na ośle

”) lot „na dół” – w odmęty „studni” – „w mrok”. Śmierć pejzażu przyzywa śmierć człowieka, to pewne. Wszelako w owym „wichrze” i „porywie” śmierci ujawnia się **elementarna** istota człowieczeństwa – „metafizyczny krzyk”. Wojna nie jest wymierzona przeciwko człowiekowi (wrogowi), lecz przeciw człowieczeństwu. Zadaje śmierć człowieczeństwu. Kim jest człowiek w tym starciu sił? To *homo militans*.

Także – naturalnie – żołnierz, konkretny człowiek, któremu odbiera się jego istnienie. Polski ułan, nie ten z legionowej legendy, lecz ten z postrzępionego, rozszarpanego krajobrazu, w jakim zastała go potworność wojny. Cóż robi ów ogłuszony, pokrwawiony żołnierz, który znalazł się na owej ostatecznej granicy między istnieniem i niebytem? To, co każdy żołnierz w takiej sytuacji – zrywa się do walki.

Skokami, skokami
 pod krzaki, do lejów,
mundury, mundury,
 tam dymy się chwieją,
widać, widać, widać
 w dymie jak w okopach,
na trawie blask hełmów
 dopaść, dopaść, dopaść.
Ich twarze, ich twarze
 ostrza epoletów
kolbami, zębami,
 bagnetem, bagnetem.

Tak widzi tę ostatnią ułańską szarżę poeta. Uproszczona strofa Majakowskiego nie służy zwolnieniu tempa, lecz jego zdynamizowaniu. Wyliczenia nie opóźniają, przyspieszają. Synestezja (doznanie psychiczne, słowo) przekształca się w eksklamację (doznanie psychiczne, czyn). Poeta, któremu teatr wojny przedstawia się jako piekło, przemienia się w aktywnego uczestnika tego piekła. Zadaje śmierć. Infernalna natura sprzyja mu. To, co najpierw było znakiem śmierci, odnajduje się w znaku przeżycia. Stroński i tutaj nie mówi o konkretnej jednostce, ale o „mundurach” i „helmach”. „Twarz” jest „ostrzem epoletów”, zamiast żołnierza walczą „kolby” karabinów, zaciśnięte „zęby”, „bagnety”.

To jest **nie tylko** wojna człowieka, to jest **także** wojna ludzkich rzeczy! „Trzask karabinów, / łamane sucho metaliczne trzciny”...

III

Tak nie pisali rówieśnicy Strońskiego! Dlaczego nie pisali? Nie wiadomo. Poezja jest naprężeniem rozmaitych sił, twórca nie zawsze wie, jak rozwiązać koszmara dnia codziennego. Cokolwiek zdecydowało o rezygnacji młodych poetów wojny z próby oddania elementarnego stanu walki, przecież z tego powodu czynić żadnego zarzutu nie możemy. Jest jednak faktem, że podobnych obrazów nie znajdziemy ani u Baczyńskiego, ani u innych liryków kręgu „Sztuki i Narodu”. Czy zatem tak można (powinno się) pisać w czasie wojennym?

Że można było – przekonuje o tym wielka antologia wierszy wojennych. Przypomnijmy Władysława Broniewskiego: „Nie opuści cię, polski żołnierzu, / tylko poezja polska”⁷. Wystarczy

⁷ W. BRONIEWSKI: *Targowisko*. W: IDEM: *Poezje zebrane*. Wydanie krytyczne. T. 2. Oprac. F. LICHODZIEJEWSKA. Płock 1997, s. 207. Nb. Broniewski cytuje tutaj Stefana Żeromskiego ze *Snu o szpadzie*: „Bo tylko poezja polska nie opuści cię, nie zdradzi i nie znieważy, żołnierzu!” (S. ŻEROMSKI:

także sięgnąć do tzw. poezji żołnierskiej (termin Jana Bielatowicza⁸), tego – jak napisał Artur Międzyrzecki – „poetyckiego apelu poległych i zmarłych”⁹, by podobnych przeświadczeń znaleźć więcej. Ale obok nich – równolegle i równie mocno – funkcjonowały takie stanowiska, jak to:

Poeto! Przestań z lutnią pomiędzy armaty
Błądzić i trącać struny tragiczne i wzniosłe.
Przestań rzucać pod stopy słowa aromaty,
Kwiaty, hołdy, na łąkach niczych wyrosłe.

Nie śpiewaj, że dziewczyna i koń i wojenka,
W zapadłym ongiś husaria i wojenne znaki,
Pochwal kawał żelaza w mych żołnierskich rękach.
Do diabła z gronostajem, gdy koszule khaki.

Daj się kulom na wojnach rozbiegać, rozświstać,
Daj założyć cmentarze bez brzoź i bez trumien,
Pozwól jeszcze umierać bez wierszy na ustach.
Mniej będzie próżnych żalów, mniej nieporozumień.

Z tornistrów romantyczne każ wygnać pamiątki,
Nazwij strofę liryczną zwykłą stanu zdradą,
Tylko, gdy się upomną o mnie Parki-prządky,
Pacyfistyczną w oczy poświęć mi balladą¹⁰.

Owo: „Nazwij strofę liryczną zwykłą stanu zdradą” – prowokowało do rozmaitych uzasadnień. Andrzej Trzebiński – najwybitniejszy historiozof generacji¹¹ – odmówił liryce wo-

Dziela. Nowele i opowiadania. Red. S. PIGOŃ. Wstęp H. MARKIEWICZ. T. 4: *Sen o szpadzie. Pomyłki.* Warszawa 1957, s. 9).

⁸ Por. J. BIELATOWICZ: *Literatura na emigracji*. „Kronika” 1947, nr 2–3.

⁹ A. MIĘDZYRZECKI: *Z myślą o kolegach z 2 korpusu*. W: *Wiatr nas nosi po świecie. Antologia polskiej poezji żołnierskiej na obczyźnie 1939–1945*. Przedmowa A. MIĘDZYRZECKI. Wybór, oprac. i noty B. KLIMASZEWSKI. Wstęp i współpr. W. LIĞĘZA. Kraków 1993, s. 12.

¹⁰ T. SOWICKI: *Poecie wojennemu*. W: *Wiatr nas nosi po świecie...*, s. 241–242.

¹¹ Por. E. JANICKA: *Sztuka czy Naród? Monografia pisarska Andrzeja Trzebińskiego*. Kraków 2006, tutaj zwłaszcza s. 97–197.

jennej prawa do oryginalności wizji, formy i tematu. Głosiciel geniuszu Przybosia („ogłaszam heroizm twórczy przybosia i zestawiam go z norwidem”¹²) pisał w głośnym eseju *Pokolenie liryczne i dramatyczne*:

Wojenna śmierć Czechowicza zjednoczyła się symbolicznie ze śmiercią liryki w ogóle: obie te śmierci – liryka i liryki – stając się jednocześnie, stały się jednym i tym samym. [...]

Najważniejsza jest jednak śmierć samej liryki. Umarła we wrześniu 1939 roku. Nie od przypadkowej kuli zresztą, nie od przypadku w ogóle...

Umarła dlatego, że skończyła się oto **epoka słów w literaturze**. Że musi się w niej zacząć **epoka czynu**. [...]

Wrzesień 1939 roku zabił lirykę, ponieważ oddalenie się od rzeczywistości czynów, znalezienie w takiej sytuacji dystansu stało się ponad siły. Znaleźliśmy się w sercu wojny i liryka tej właśnie bezpośredniości nie umiała przetłumaczyć na bezpośredniość sztuki. Nie umiała stworzyć kreacji artystycznej, która pozwalałaby na zharmonizowanie wewnętrzne tych dwu sił artysty: – człowieka życia i człowieka sztuki. [...]

Pokolenie liryków powrześniowych dało przykro odczuć całą bezradność swej dyscypliny artystycznej w oddziaływaniu bezpośredniością, intuicją.

A wojna przyzwyczaiła człowieka do takiego właśnie życia i takich wrażeń. Człowiek nauczył się tego. Liryk nadal zachował w swojej sztuce technikę oddalania się tam, gdzie odchodzą umarli, aby rozmyślać o życiu. Wylazła na wierzch maniera. Brak formy. Formy właśnie, nie tematyki. **Tematyka stała się wojenna bez trudu, ale żywej i nowej formy zabrakło**¹³.

¹² A. TRZEBIŃSKI: *Pamiętnik*. Oprac., wstęp i przypisy P. RODAK. Warszawa 2001, s. 42

¹³ A. TRZEBIŃSKI: *Pokolenie liryczne i dramatyczne*. W: IDEM: „*Aby podnieść różę*”. *Szkice literackie i dramat*. Wstęp i oprac. M. URBANOWSKI. Warszawa 1999, s. 102, 104, 105.

Stroiński nie zgodził się z radykalizmem Trzebińskiego. W artykule polemicznym przekonywał:

Nieprawdą [...] jest to, co pisze on o zabiciu liryki przez wrzesień 1939 [...].

Bynajmniej nie została zabita.

Rozsiana wiatrem wojny zaczęła wschodzić po polach i nieużytkach (głównie).

Bo liryka to nie oddalanie się, odchodzenie, pastelizowanie, ale krzyk elementarny z najbardziej metafizycznego dna istoty.

RA 92

Ważna jest **konsekwencja sporu** młodych poetów. Trzebiński odrzuca lirykę i wybiera dramat dlatego, że liryka nie jest „kompozycją sił”, nie ma w niej „atmosfery grozy metafizycznej”, odstręcza swoją „chorobliwą atmosferą zdenerwowania i lękliwości”, dramat natomiast szuka „kompozycji walki, operowania masami sił, dystansu bezpośredniości, atmosfery metafizycznej grozy zdarzeń”¹⁴. Stroiński odpowiada: liryka to „krzyk elementarny z najbardziej metafizycznego dna istoty” (RA 92). „To nie tylko głębokie przekonanie rzucone na szalę polemiki, to także credo” – pisał Zdzisław Jastrzębski¹⁵. Przywołany spór toczy się między dwiema racjami: racją tego, kto chce zrozumieć pojedynczy los w świecie historii, i racją tego, kto chce historię tworzyć na nowo w „kompozycji walki”¹⁶. „Trzask karabinów...” – bodaj jak żaden inny wiersz Zdzisława Stroińskiego – dobrze oddaje ową temperaturę pytań o **sens liryki** po klęsce wrześniowej. Liryki – dodajmy – która ze swojej istoty zrezygnować nie powinna, nie chce i nie może.

¹⁴ Ibidem, s. 106.

¹⁵ Z. JASTRZĘBSKI: *Leon Zdzisław Stroiński – poeta*. W: L.Z. STROIŃSKI: *Okno*. Wybór i wstęp Z. JASTRZĘBSKI. Lublin 1963, s. 11.

¹⁶ Z. JASTRZĘBSKI: *Literatura pokolenia wojennego wobec dwudziestolecia*. Warszawa 1969, s. 100: „Trzebiński [...], chociaż słuszne były jego poszukiwania sposobów obiektywizacji, dystansu, dramatyzacji, popełnił ten błąd, że połączył i pomieszał aspekt empiryczny z teoretycznym, na co [...] zareagował polemicznie Stroiński”.

Że podobne pytania w czasie wojennym nie były tylko udziałem młodych poetów, pokazuje przykład Juliana Przybosa. Ten wspólny mistrz obydwu adversarzy także stanął przed podobnym dylematem: na ile w obliczu dziejowej katastrofy liryczność może wypełniać dramat egzystencji. Spójrzmy na te najbardziej znane wiersze wrześnieowe z *Póki my żyjemy* i skonfrontujmy je z „*Trzaskiem karabinów...*”. Tu – wymowne fragmenty:

Samochody bez benzyny uciekały pędzone przez strach;
przestrzeń raz w raz wzdłuż dróg padała na wznak,
spod słońca jak spod tłoku
bombowce wgniatały uchodzących w piach.
Tylko noc, widna od łun, wyprostowywała się cała,
czerwony kur pożaru piał.

Hamulec zgrzytnął przed ostrzem podków,
drogę zamknął mi
trup konia.

U szczytu drogi, UP I, 191¹⁷

Ziemia, widnokrąg za widnokregiem, pokładała się
za mną, jakbym skiby odwalał,
mosty podlatywały na płomieniach trafione jak ptaki
ogniste
i nasz dom, gdym się obejrzał, rozprysnął się w gwiazdę.

Zatrzymałem się nad twoim śladem.

Na szerokich płaszczyznach – kule ze świstem zszywały
je coraz wężiej –
uniesiony przerażeniem jak zachwytem
okryłem cię
gałęzią.
Bracie, skończyłeś żniwo innym narzędziem:
szablą.

¹⁷ J. PRZYBOS: *Pisma zebrane*. Oprac. R. SKRĘT. T. 1: *Utwory poetyckie*. Przedmowa J. KWIATKOWSKI. Kraków 1984 (dalej UP I, cyfra po skrócie odsyła do odpowiedniej strony tej edycji).

Twoja głowa ze krwi ociekła.
Twoje ciało w polu wyżęto.
W ucieczce, UP I, 192

Huk armat na wysokość łun
wzrósł,
niebo wali się z trzaskiem.
Póki my żyjemy, UP I, 193

U Przybosia dźwięk wspomaga obraz; u Stroińskiego jest on od obrazu nierozdzielny. Przybosiowe „wiersze-reportaże z kampanii wrześniowej”¹⁸, mimo pozoru dziania się tu i teraz, w istocie rzeczy są **odtworzeniem z pamięci** doświadczonych zdarzeń; w liryku Stroińskiego mamy do czynienia ze **zdarzeniem naocznym**.

O wierszach wrześniowych Przybosia pisał Jerzy Kwiatkowski: „Okazało się w nich dowodnie, jak bardzo realistyczna potrafi być ta poetyka, której uparcie zarzucano bądź niezrozumiałstwo, bądź tak zwany formalizm”¹⁹. Wpływ awangardysty na twórczość Stroińskiego dostrzeżono już dawno²⁰. Wiele jest w jego wierszach rytmicznych reminiscencji z logiki poetyckiej autora *Sponad*. Rzecz jednak nie w tym. Zwrot Przybosia w stronę reportażu poetyckiego, więc ku formie nowej, miał oddalać od poety ową zgubną liryczność, która przenosi jedynie w rejony tematu, więc – mitu. Kwiatkowski przenikliwie zauważył:

Poezję Przybosia z lat wojny [...] przenika zdumiewające poczucie siły, dominuje w niej zdumiewająco jasna tonacja. Przyboś – jeden z nielicznych – potrafił przewyciężyć

¹⁸ J. KWIATKOWSKI: *Świat poetycki Juliana Przybosia*. Warszawa 1972, s. 137.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Por. Z. JASTRZĘBSKI: *Literatura pokolenia wojennego...*, s. 106. Wprawdzie badacz twierdzi, że jest to wpływ widoczny „zwłaszcza jeśli chodzi o formę liryku prozą”, to jednak w zakresie poetyckiej wyobraźni, tj. budowy obrazu poetyckiego, dozowania napięcia czy gry pauz – zauważalny jest on także w wierszach rytmicznych Stroińskiego.

okupację w samym sobie. To nie ona podporządkowała go swemu panowaniu, narzucając – jak tyłu innym – tonację minor, zmianę poetyki i – kryjące się poza tą zmianą – obronne reakcje psychiczne; to on podporządkował ją swojej poezji, wykorzystując niesione przez nią zagrożenie jako potężny stymulator energii życiowej i poetyckiej, z każdego dnia, z każdego momentu czyniąc kondensację całego przyszłego życia, które do momentu tego może się skrócić²¹.

W swoich realizacjach Przyboś jest bliższy Trzebińskiemu w tym sensie, że – tak samo jak młody poeta – nie wierzy on w siłę doznania lirycznego. Podobnie rzecz widzieli chyba lepsi „poeci-żołnierze”. Trafnie wyraził to Lech Piwowar:

Kiedy bębniło serce kompanii
I nóg parada o bruk grzmiała,
My nieprawdziwi, oszukani,
Nie dzieł szukaliśmy, lecz dział²²

To przeświadczenie było Stroińskiemu obce. Jego zdaniem, wojna widziana w teraźniejszości ujawnia swoją **inną liryczność**. Wystarczy nie kować jej w podręcznikowe schematy, a objawi się w pełni doświadczenia i metafizycznego napięcia. Poeta pisał w *Rodzie Anhellich*:

patos w dzieciństwie zbierany po wierszach
zastygł w młodości głuche Westerplatte
i rwie się w górę – **poszarpany krzyk**
na gruzach młodości **walka**
inny świat

RA 37

Ów „poszarpany krzyk” to – powtórzmy – „krzyk elementarny z najbardziej metafizycznego dna istoty”. Tocząca się „na

²¹ J. KWIATKOWSKI: *Świat poetycki...*, s. 138.

²² L. PIWOWAR: *Apostrofa*. W: *Wiatr nas nosi po świecie...*, s. 221.

gruzach młodości” wojna jest rzeczywistością „innego świata”. Świata nie z lektur. Z życia.

IV

Nie walczyć wprost z bronią w rękę, ale oddać tę walkę słowem; znaleźć takie słowa, by pokazać śmierć – to największe wyzwanie dla poety. Mieć świadomość, że jest się „z rodu Anhellich”, a jednak przeciwstawić się anhellicznej „ofierze serca”. „Szaleństwo przez wielkość” nakłada obowiązek czynu. Młodzi poeci z kręgu „Sztuki i Narodu” – mimo głębokich różnic programowych – nie odchodzili od tego generalnego przesłania Norwida, że artysta jest organizatorem narodowej wyobraźni.

Czym jest wyobraźnia? Spełnieniem marzeń i woli. Także nieodwracalnie indywidualnym doświadczeniem *psyche*.

Jak to oddać w sytuacji nieodwołalnego spotkania ze śmiercią? Pewnie tak: w „krzyku elementarnym z najbardziej metafizycznego dna istoty”. W ostatniej szarży.

W patosie umierania z całym zewnętrznym światem.

Zranione serce O wierszu *Trzeba*

Profesor Zofii Mocarskiej-Tycowej

I

Jeszcze raz przypomnijmy frazy z *Anhellego*: „On był przeznaczony na ofiarę, nawet na ofiarę serca” (rozd. XVII); „i rozkruszyło się serce w Anhellim i upadł” (rozd. XVI)¹.

Do tego poematu nawiązał Zdzisław Stroiński w *Rodzie Anhellich*. Wybór Juliusza Słowackiego na „patrona” generacji, uznanie jego symboliczno-alegorycznej wizji sprzed stulecia za analogon aktualnej sytuacji granicznej, a także włączenie perspektywy anhellicznej w bieżące pytania o miejsce kolejnej (i niezawinionej) „klęski” i „ofiary” w historiozoficznym projekcie – wszystko to miało swoje niezwykle ważne konsekwencje programowe².

W *Rodzie Anhellich* poeta podjął **dialog** ze swoim przyjacielem Tadeuszem Gajcym i jego wierszem *Wczorajszemu*³. W utworze *Trzeba* znów odnosi się do autora *Widm*; tekst Stro-

¹ J. SŁOWACKI: *Anhelli*. W: IDEM: *Dzieła*. Red. J. KRZYŻANOWSKI. T. 2: *Poematy*. Oprac. E. SAWRYMOWICZ. Wrocław 1949, s. 270, 268.

² Por. szkic *Tragiczna świętość...* w niniejszym tomie.

³ Ibidem.

ińskiego jest **odpowiedzią** na wiersz Gajcego *Przyjacielowi w drodze* (dedykowany *nb.* Markowi Chmurze).

Oto utwór Gajcego:

Patrzysz nisko i spojrzenie srebrne
oczu twoich jest radosnym światłem
w drodze naszej odmierzanej sercem
jak księżycem. Puszyste od wiatru
płyną drzewa przed nami pod powietrza nurt,
wieczór jak dno studni mały jest i lśniący
i głów naszych w gałęziach kołyszają się kolce
i pył roślinny wstaje u znużonych nóg.

Nie jeden dzień, nie jedno słowo
mamy za sobą w drodze naszej
i kędzierzawy w górze obłok
jak piana morska zna już krok,
co mijać chce i być żelaznym,
a ciągle jak łodyga miękka
gnie się, gdy wiatru rączy prąd

uderza nagle. Żył zatoki
na skroniach słońca krew porusza
i nie ma miejsca już na laur
choć piorun spada, bronie grają
i śpiew podnoszą młode usta.
I piórem ptasim ogień lśni się
ponad wzorzystym snem człowieka.

I nas splecionych jak uściskiem
spojrzeniem mocnym – niesie wiernie
przez trudny dzień, odporne słowo,
gdzie sen otacza jak ramieniem
i bezimienna ziemia lekka
wydaje kwiat spryskany sercem.⁴

⁴ T. GAJCY: *Przyjacielowi w drodze*. W: IDEM: *Pisma. Juwenilia – przekłady – wiersze – poematy – dramat – krytyka i publicystyka literacka – varia*. Przygotował oraz wstępem i posłowiem opatrzył L.M. BARTELSKI. Kraków 1980, s. 157–158.

A to wiersz-odpowiedź Strońskiego:

Nie mów o sercu.

Trzeba ramion wysokich jak sosny,
aby wsparły dni rozlanych pułap,
strzelisty tętent sztandarów –
Nad ospałość morza śpiew prosty
w piersi
wypukłej od żaru
unieść.

Nie mów o sercu.

W porażeniu połamanych ciał
słońca krągły stygmat –
Dłonie nasze mają żarliwy kształt
w jutra nagie wplecione jak błyski,
jeszcze raz
Wisła przepływa młodość wczorajszą krwią
nieostygła,
ptaki wołają – rośnij!
u grobowej kołyski

Żołnierze w szarych mundurach mieli oczy pełne
gwiazd,
śpiewali pod obłoki gromką nutę niosąc –
w krokach tańczyła ziemia lekka...
Liliowy strzał
otworzył oczy grozą,
palcami szedł po powiekach.

Nie mów o sercu.

Trzeba ten strzał w spokojnych kwiatach zasiał,
trzeba, by rósł w dojrzałych chlebnym zbożach.
W harfach sośnin
niech kołysankę gra,
a nad nami szeroki jak pożar
niech płynie liliowy co dnia.

Jakże trudno nad gorycz wyrosnąć.

Z tablic rytych w historii daremnie wielkość czytać,
ojczyzna wstaje ku nam wyższa o sławę –
Trzeba ramion nad sosny tęższych,
aby znów –
usta wyrzucić jak sztandar,
serce oprzeć o Wawel.

Ciche głowy żołnierzy
na pobojuwiskach się kłonią
jak puch wzorzysty kruchy zatacza się wieczór –
Trzeba mięśni upartych,
niechaj śpiącym zadzwoni nad skronią
ziemia trudna rozlana po Bałtyk – –

Serce? Nie mów o sercu.

Trzeba, RA 48–49

Gdy Gajcy pisze o „drodze naszej odmierzanej sercem / jak księżycem” i o „bezimiennej ziemi”, która „wydaje kwiat spryskany sercem”, Stroiński replikuje: „Nie mów o sercu”...

Dlaczego symbol „serca” tak różni obu poetów? Co sprawia, że dla jego obrony (Gajcy) i dla jego likwidacji (Stroiński) obaj sięgają po wielką, lecz nieporównywalną broń. Bronią Gajcego jest **wyobraźnia egzystencji**, Stroińskiego – **wyobraźnia historii**.

Wiersz Gajcego – znakomity, mistrzowski – sytuuje się w kręgu poezji wskazań: oto mądry przewodnik prowadzi swojego przyjaciela przez zawirowany świat wartości, wskazując mu drogę „serca”. Utwór Stroińskiego jest konfrontacyjny: „przyjaciół w drodze” nie chce przyjąć argumentów, jakimi jest karmiony. Egzystencji jednostkowej, konkretnej przeciwstawia egzystencję historii, w której jednostka ma swoje pełnoprawne miejsce.

Porozumienia być nie może. Rówieśnicy patrzą w inną stronę. Gajcy jest przy **człowieku**, Stroiński przy **idei**. Gajcy sięga

do metaforycznego rezerwuaru Drugiej Awangardy, Stroiński do romantycznego składu zasad.

Jakże te dwa wiersze są ważne dla krystalizującego się literackiego projektu Stroińskiego. Ten dwudziestoletni chłopak, który wielokrotnie miotał się w wyborach światopoglądowych i etycznych⁵, mierzy się w polemice **również** ze swoją wizją liryki. Możemy się domyślać, że *Trzeba* oraz *Żelazne słupy*, dwa utwory sprzęgnięte z sobą siłą tego samego motywu, wyznaczają punkt zwrotny w biografii literackiej poety. Jeżeli zamykają jego „okres rytmiczny”, to również otwierają na głębszy, historiozoficzny moment jego światopoglądu lirycznego.

Trzeba to wiersz jeszcze mocno zakotwiczony w rozumieniu **wojny jako doświadczenia literackiego**. Najogólniej rzecz ujmując, idzie o to, że młody autor indywidualne doświadczenie egzystencjalne konfrontował z doświadczeniem polskiej literatury narodowej, poszukując w niej **potwierdzenia** dla własnych wątpliwości i rozterek. Odpowiedź literatury dawnej miała być jego odpowiedzią. W pewnym sensie zatem Stroiński umieszczał się w tym samym kręgu zniewolonych przez literaturę romantyczną „słuchaczy mów pięknobrzmiących i dysput wygodnych”, z którymi tak bezlitosny rozbrat wziął dwie dekady wcześniej Jan Lechoń w *Duchu na seansie*. Młody wiek ma jednak zawsze prawo do zniewolenia. Stroiński – wierny uczestnik „Sztuki i Narodu” – z tego prawa skorzystał.

Dlatego jego konfrontacja z Gajcym musi zastanawiać. Gajcy **już wie**, że zakleszczenie (swojego) poetyckiego światopoglądu w ideach dawnych jest śmiercią dla nowej poezji. Stroiński sądzi, że to jest złudna perspektywa. Sprzeciw wobec Gajcego ma zatem charakter frontalny i wiersze rytmiczne są budowane **w opozycji** do jego programu. Nie całego Gajcego, lecz jego dwóch utworów programowych: *Wczorajszemu* i *Przyjacielowi w drodze*.

⁵ Por. M. URBANOWSKI: *Chmurna młodość Zdzisława Stroińskiego (trzy odsłony)*. W: IDEM: *Prawą stroną literatury polskiej. Szkice i portrety*. Kraków 2007, s. 133–149.

Stroiński – przez szlachetną apodyktyczność – przegrał w tej konfrontacji.

Jeżeli wiersz *Trzeba* ma jednak swoją wielką wymowę, to dlatego, że Gajcy został w nim potraktowany jedynie jako „punkt odbicia”. Stroiński, poeta szerokiej perspektywy, w swoim sporze z przyjacielem wykracza dalece poza pokoleniowy spór. Mierzy się z literaturą narodową dlatego, że chce zrozumieć **teleologię polskiego losu**. Jest poetą historii, upodrzędniającym własne doświadczenie wobec doświadczenia narodu. Po Pawiaku, w cyklu *Okno*, zrozumie, że tylko doświadczenie jednostkowe ma jakikolwiek sens.

W wierszu *Trzeba* jeszcze o tym nie wie. Pisze:

Trzeba ramion wysokich jak sosny,
aby wsparły dni rozlanych pułap,
strzelisty tętent sztandarów –
Nad ospałość morza śpiew prosty
w piersi
wypukłej od żaru
unieść.

Tak przemawia fanatyczny patriota albo retor skażony romantyczną ideą polonizmu. „Trzeba” – to słówko ma swój gatunkowy ciężar. Nie jest postulatem, jest głębokim przeświadczeniem. Wyklucza jakąkolwiek możliwość dialogu, żąda podporządkowania. Jest „żołnierskie”, a nie poetyckie. Kostium słów także jest żołniersko-patriotyczny: „tętent sztandarów” oraz „śpiew prosty w piersi” odsyłają wprost do oleodrukowego wizerunku defilady ułańskiej i piosenki *Z młodej piersi się wyrwało...*, jakże mocno uwyrażnionych w społecznej wyobraźni polskiej wspólnoty.

Więc, tak: radykalizm Stroińskiego ma naturę **wiary dogmatycznej**. Poeta mówi: „trzeba”, a za tym słówkiem umieszcza „ramiona wysokie”, które mają „wesprzeć dni”, i przez analogię „ospałości morza” oraz „wypukłej od żaru [piersi]” przeciwstawia je dniowi terażniejszemu. Gajcy umyka z tej polemiki. Bezpośrednich zwrotów do niego nie ma i być nie

może. W każdym z przytoczonych wersów ujawnia się natomiast Stroiński wcześniejszy – rzecznik polonizmu, **rozdarłe serce** międzywojennego wychowania szkolnego.

Wiersz Stroińskiego ma charakter deklaracyjny, jest jawną manifestacją światopoglądu patriotycznego. Nawet źle odczytywany, widziany przez „oleodruk” cytowań, nie chce zrezygnować z tragicznej pasji bohaterskiej. Kiedy poeta pisze:

W porażeniu połamanych ciał
słońca krągły stygmat –
Dłonie nasze mają żarliwy kształt
w jutra nagie wplecione jak błyski,
jeszcze raz
Wisła przepływa młodość wczorajszą krwią
nieostygła,
ptaki wołają – rośnij!
u grobowej kołyki

– to w tym, ze Słowackiego wyjętym, obrazie zamyka wielką gorycz porażki, młodzieńczych rozczarowań. Każda młodość pragnie spełnień. A co, jeżeli ich nie doświadcza? „Porażenie połamanych ciał” może jedynie spotkać się w mirażu „żarliwego kształtu” i w powtarzanej przez pokolenia frazy z narodowego wieszcza. „Kołyka – grób” to znany topos literacki, a jednak w polskiej tradycji patriotycznej – od Mickiewicza począwszy – wykorzystywany w rozmaitych wariantach. Ile tego było? U Asnyka, poetów modernistycznych...

Nie o cytacje tu idzie. W wierszu Stroińskiego jedna metafora (symbol poetycki, słówko znaczące) niepokoi. Poeta przywołuje trzykrotnie „sosnę”, najbardziej pospolite drzewo polskie, w odmiennych kontekstach. Najpierw mówi o „ramionach wysokich jak sosny”, później o „harfach sośnin”, a wreszcie o „ramionach nad sosny tęższych”. Pierwsza i trzecia fraza mają charakter apelatywu, druga – retardacji. Wzniosłość i obniżenie tonu zawsze służyły mowie retorycznej. Tutaj także poeta stosuje się do prawideł mówienia wzniosłego. Przywołując jednak „sosnę”, najpierw „podbijając” jej znaczenie,

następnie „kojąc” rodzimą gawędą i znów „podbijając” postulatem męstwa (a jest to zabieg retorycznie kaznodziejski), Stroiński umiejscawia **polski** patriotyzm w sprawdzalnych **polskich** znakach.

Do drzew polskich odwoływał się wszak wcześniej i w sposób bardziej wyrafinowany. Topola, o której już pisałem⁶, była symbolem wzniosłości i pamięci narodowego losu. Nie potrzeba przywoływać już cytowanych fraz. W wierszu „*Śniły się szarże...*” tych nawiązań było wiele i o mocnej podstawie. Tutaj – inaczej. Sosna, drzewo rosnące byle gdzie, na nieużytkach, na piasku, a przy tym najbardziej żywiczne (bo wyrosłe z żywej ziemi), symbolizuje codzienność. Topola szumi przeszłością, sosna – teraźniejszością. Topola stoi po stronie zmarłych, sosna – po stronie żywych. Topola jest znakiem domkniętej historii, sosna – otwiera się na przeszłość.

Dlatego apelatyw Stroińskiego ma tak wielką moc. Sośnina ramion i sośnina harfy nie kłócą się z sobą, lecz wspomagają. Dzień dzisiejszy i przyszły odnajdują się w dwóch rolach: zrywie walki i gęźbie drzew.

Trzeba ten strzał w spokojnych kwiatach zasiać,
trzeba, by rósł w dojrzałych chlebnym zbożach.

[...]

Trzeba ramion nad sosny cięższych,
aby znów –

usta wyrzucić jak sztandar,
serce oprzeć o Wawel.

[...]

Trzeba mięśni upartych,
niechaj śpiącym zadzwoni nad skronią
ziemia trudna rozlana po Bałtyk –

Wielokrotnie (nawrotowo, paralelicznie, powtórzeniowo, refrenicznie) uwydatnione słówko „trzeba” objawia tu swój wielki sens. Historia mierzy się z codziennością, posiłkuje się nią,

⁶ Por. mój szkic *Skrwawiony mit...* w niniejszym tomie.

bez niej nie istnieje. Najlepiej pokazał to poeta w *Polsce* (RA 44–45). Tam historia przykryła codzienność swoim płaszczem⁷. Bardzo wydatne przeciwstawienie **kultury wysokiej** (Matejko, mit Prometeusza, „skalista Ananke”, Bóg Łazarzy) **kulturze niskiej** („rozmarynom kwitnącym w doniczkach”), jakże rzadkie lub zgoła nieobecne w polskiej poezji, było wskazaniem na tę prawidłowość, z jaką w narodowych dziejach spotykamy się od stuleci. W wierszu „*Śniły się szarże...*” poeta wyraził to następująco:

I tylko chłopci u wrót zapłakani
chcieli zatrzymać uchodzące wojska –
Prometeusze u granicznych skał
przykuci
do Polski.

„Chłopci u wrót zapłakani” to upersonifikowane Mickiewiczowskie „topole”, wierne drzewa polskie, które –

[...] jako płaczki przy grobowym dole,
Biły czołem, długimi kręciły ramiony
Rozpuszczając na wiatry warkocz posrebrzony,
Teraz jak martwe, z niemej wyrazem żaloby,
Stoją na kształt posągów sypilskiej Nioby.

X, w. 18–22⁸

Chłopci, topole, „sypilska Niobe”... Jakże ruchliwa musiała być wyobraźnia Zdzisława Stroińskiego, by połączyć w jeden obraz trzy odmienne znaki kultury. Ale w tym połączeniu nie ma zgrzytu, nic się z sobą nie kłóci, wszystko się dokładnie uzupełnia. Trzeba było tylko drobnej fastrygi myśli, która w **przenikaniu się** tekstów przeszłości i **nakładaniu** na nie znaków codzienności pozwoliła zobaczyć to, co w pozornie

⁷ Por. mój szkic *Ponura polskość...* w niniejszym tomie.

⁸ A. MICKIEWICZ: *Dzieła*. T. 4: *Pan Tadeusz*. Tekst i uwagi o tekście przyg. L. PŁOSZEWSKI. Objąsnienia oprac. J. KRZYŻANOWSKI. Warszawa 1955, s. 268.

blahym obrazie umykało przed czytelnikiem. Nie odchodzimy od indywidualnego doświadczenia i znaku lektury. Przeciwnie: jesteśmy w tym okrutnie kręcącym się, trawiącym kole polskości zamknięci na stałe.

II

Trzeba – nie zapominajmy jednak o tym – jest dyskusją z wierszem Gajcego. Radykalizm tytułu jest radykalizmem postawy. Gajcy pisze swój wiersz z czułością, Stroński – z determinacją. Czułość wynika z roli przewodnictwa; ten, kto wie, prowadzi przez szalejące wichry wojny i stara się ochronić „przyjaciela w drodze”⁹:

Niejeden dzień, niejedno słowo
mamy za sobą w drodze naszej
i kędzierzawy w górze obłok
jak piana morska zna już krok,
co mijać chce i być żelaznym,
a ciągle jak łodyga miękka
gnie się, gdy wiatru rączy prąd

uderza nagle. Żył zatoki
na skroniach słona krew porusza
i nie ma miejsca już na laur
choć piorun spada, bronie grają
i śpiew podnoszą młode usta.

⁹ Bronisław MAJ napisał o bohaterze lirycznym wiersza Gajcego: „Chce być – żelaznym, ale jest – miękki, słaby, delikatny. Obraz drogi odsłania tu niezwykle istotą prawdę, podstawową dla wizerunku generacji w poezji Gajcego. Tę mianowicie, że owa tragiczna – miłością powodowana – powinność jest zbyt trudna, za ciężka dla tego, kto się jej podejmie – pojedynczego człowieka czy całego pokolenia” (IDEM: *Biały chłopiec. O poezji Tadeusza Gajcego*. Kraków 1992, s. 246).

I piórem ptasim ogień lśni się
ponad wzorzystym snem człowieka.

Tak przemawia mentor, ale także człowiek, który stracił nadzieję („nie ma miejsca już na laur”). I jaką znajduje odpowiedź na te słowa proste?

Trzeba ramion wysokich jak sosny,
aby wsparły dni rozlanych pułap,
strzelisty tętent sztandarów –
Nad ospałość morza śpiew prosty
w piersi
wypukłej od żaru
unieść.

Nie o rozejście się przyjaźni tu chodzi (nigdy ono nie nastąpiło), ale o temperaturę zaangażowania. Stroiński nie wie jeszcze tego, co najprawdopodobniej już wie Gajcy, że prawda wojny jest wejściem w metafizyczną przestrzeń refleksji. Nie wie, czy może nie chce (wciąż nie chce) przyjąć tego do swej świadomości? Raczej to drugie. Napisał przecież, że

[...] liryka to nie oddalanie się, odchodzenie, pastelizowanie, ale krzyk elementarny z najbardziej metafizycznego dna istoty.

RA 92

Nie ma jednej metafizyki. Jeżeli jest możliwa **metafizyka krzyku**, to Stroiński odnalazł ją głównie w patriotycznym wyśłowieniu. W lekturze, jaka – od Mickiewicza przez Wyspiańskiego po poetów okołolegionowych – kształtowała przez lata świadomość Polaków. Ale są różne krzyki. W „*Trzasku karabinów...*” był on dogłębnie odczuty przez przerażenie pierwszych dni wojny, tutaj – wyrasta on z niezgody na redukcję tylko do indywidualnego przeżycia. Przerażenie Stroińskiego bierze się stąd, że oczekuje on od świadków wojny **uczestnictwa**, że zapręgna do niego całą przeszłość, która jest nie

tylko *perfectum* wyobraźni, ale także skuteczną bronią w tym, co można by nazwać *praesens militans*.

Jest więc Zdzisław Stroiński poetą wysłowień deterministycznych. W dyskusji z Tadeuszem Gajcym odzywa się Cyprian Kamil Norwid. Odzywa się w głosie ukrytym – przez pierwszą polemikę z wierszem *Wczorajszemu* – i jednocześnie niebywale znaczącym. W symbolu „serca” nie mogło zabraknąć odwołania do *Anhellego* Juliusza Słowackiego (od tych cytatów zacząłem moją interpretację). Na owych poziomach dialogu z konwencjami stylów i dyskursami zaangażowania słowa Norwida brzmią niezwykle donośnie:

Anhelli jest personifikacją serca ludzkiego wobec tragedii historii: gdzie serce już wytrzymać nie może i kończy, tam sąd się zaczyna, bo ulegalizowana jest bezserdeczność¹⁰.

I owóż klucz do zrozumienia tej dyskusji między przyjaciółmi, streszczający się w opozycji „serca ludzkiego wobec tragedii historii”. I owóż metafizyka codzienności – „serce” i „bezserdeczność”.

III

W pierwszej i drugiej polemice z Tadeuszem Gajcym Zdzisław Stroiński przywołuje ten sam utwór Słowackiego. W intencji poety Anhelli miał odwzorowywać los pokolenia wojennego. Nie było to może złe odniesienie. Ale jakąż rysuje się tu zmiana nastawienia. Na drodze od *Rodu Anhellich* do *Trzeba*, uwyrażniając się, ustawiła się cała przeszłość polska. To, co

¹⁰ C.K. NORWID: *Pisma wybrane*. Wybrał i objaśnił J.W. GOMULICKI. T. 4: *Proza*. Warszawa 1983, s. 274.

konstytuowało mit, nagle okazało się raną nie do zabliznienia. Personalizm Gajcego nie mógł u Stroińskiego znaleźć zrozumienia. Rada zetknęła się z nakazem.

Nie mówi się o sercu, gdy to serce jest zranione.

Krajobraz po klęsce O wierszu „*Staw się zaplątał...*”

Profesorowi Włodzimierzowi Wójcikowi

I

Czy wiersz o niejasnym kształcie ostatecznym można interpretować tak samo, jak utwory o statusie pewnym? Co do tego można mieć wątpliwości, choć znamy odczytania ingerujące nawet w liryki zaledwie muśnięte. Skoro na przykład z Mickiewiczowskich drobiazgów wysnuwa się tezę o ich arcydzielności¹, to zapewne mimo opuszczeń również da się dotrzeć do sensów tekstu dosyć wyjątkowego. Tym bardziej, że te opuszczenia nie są znaczące na tyle, aby miały decydować o czymkolwiek. Choć autor omawianego tu wiersza w żadnym stopniu nie może konkurować z narodowym wieszczem, warto chyba uważniej niż dotąd przyjrzeć się jego tekstowi o jakże przedziwnej „historii pośmiertnej”. Spośród wszystkich liryków Zdzisława Stroińskiego ten jest utworem najmniej do nich podobnym. Żadnych nie ma tutaj **odniesień wprost** do narodowej symboliki i – tak charakterystycznej dla „Sztuki i Narodu” – słowianofilskiej ideologii, żadnej – **literalnie za-**

¹ Zob. A. NAWARECKI: *Arcydzielko Mickiewicza*. W: *Trzyńaście arcydzieł romantycznych*. Red. E. KIŚLAK i M. GUMKOWSKI. Warszawa 1996, s. 103–112.

pisanej – pamięci klęski wrześniowej 1939 roku. Słowem: nie widać w nim znaków polskości, tak natrętnie wyeksponowanej w pozostałych wierszach rytmicznych poety. W krytycznoliterackich rozważaniach tekst ten został więc całkowicie zignorowany, próbowano mu nawet – absurdalnie – odmówić prawa do istnienia².

Mimo to – a może właśnie dlatego – „*Staw się zaplątał...*” przekroczył zakłęty krąg polonistycznych referencji, stając się prawdopodobnie najlepiej znanym tekstem autora *Okna*. Dzięki Magdzie Umer, jako piosenka poetycka (do muzyki Stanisława Syrewicza) zaczął żyć innym życiem, nie ma się wrażenia, że jest to tekst postrzępiony, o niepewnym statusie i nawet dodatkowe – wykonawcze – zniekształcenia mu nie szkodzą. Przeciwnie: słuchacz sądzi, że jest to jakiś (tajemniczy wprowadzie, ale jednak) tekst pejzażowy, nie łączy go z inną problematyką.

Czytelnicze pierwsze spojrzenie i odbiorczy słuch mogą jednak mylić. I tutaj mylą, bowiem „*Staw się zaplątał...*” Strońskiego jest posępnym i okrutnym lirykiem. Tekstem o tej samej tonacji i tym samym przesłaniu, co pozostałe utwory rytmiczne poety.

II

Oto wiersz:

Staw się zaplątał w sieciach tataraku
w trzcinach się zgubił jasny wiatr
cichy jak zachód widoczny gdzieś we śnie.
Na dnie trzepocą smukłe skrzydła ptaków
w niebie w wodzie jednocześnie

² Por. A. TCHÓRZEWSKI: *Dzieła – prawie wszystkie – Leona Zdziśława Strońskiego*. „Poezja” 1983, nr 7, s. 98–100.

a słońce kreśli czerwone zagadki
z twarzy na twarze przerzuca jak most
myśli się snują jak białe łabędzie
gdzieś pogubione w nadmiarze czy braku
w wodzie w niebie [...?] wszędzie [?]
gdzieś jak ptaki gdzieś na wprost
aż w końcu niebo zeszło się z wodą
a trzciny miękko śpiewały im [...?]
i zachód był w stawie staw w sercu zachodu
na łódkę podleciał [?] jak [...?]
ze zmierzchu utkany duch słońca i wiosny.

RA 50

W wierszu Strońskiego pejzaż nacechowany jest siłą symbolicznych znaczeń. Żywiołu natury, nawet jeśli wywołuje ona w nas tylko sentymentalne emocje, nie da się ujarzmić. **Ukrywa się** on pod neutralnie brzmiącymi słowami, pozornie uśpio-ny – wybucha nagle i opanowuje wszystkie uczucia. Staw nie jest przestrzenią bezpieczną, przyzywa śmierć. Tatarak nie jest ozdobą stawu, lecz „siecią”; trzcina nie naturalnym znakiem pejzażu swojskiego, lecz jakby labiryntem dla „jasnego wiatru” („w trzinach się zgubił”). Charakterystyczny dla romantycznej poezji **motyw odbicia** zmienia się tutaj w **motyw zasłony**. Jawne w ukryte, oczekiwanie (stan niedokonany) w wypełnienie (stan dokonany). Świat **nieznany** w świat **domknięty**.

Staw nie jest jeziorem, nie olśniewa swoją rozległością, kryształem wód, nie ma w sobie zniewalającej mocy głębi i przestrzeni. Staw jest zaledwie jeziorkiem, z wodą ustalą, a jego obszar i tak maskowany jest przez tatarak, trzciny i sitowie. Jezioro ewokuje sensy uniwersalne, staw – swojskie; jezioro obrosło symboliką kultury, staw sytuuje się na jej peryferiach, należy do obszaru natury i to natury rustykalnej. Staw trwale związany jest z **mitem słowiańskim** (przez romantyczną poezję Mickiewicza), jezioro z mitem śródziemnomorskim lub zachodnioeuropejskim (przez angielskich poetów jezior).

Mit słowiański, szczególnie jednak w **polskich** znakach uwyraźniony, przywoływał Stroński wielokrotnie. W jego

wierszach rytmicznych – repetytorium z kart narodowej poezji – mit ten sycił się głównie Mickiewiczowskim *Panem Tadeuszem*. Mickiewicza wprowadzie młody poeta mniej chyba cenił niż Słowackiego, lecz twórca romantycznej epopei był dla niego niedoścignionym wzorem w ukazywaniu mentalnego krajobrazu Polaków. Wszyscy inni poeci, których Stroiński przywoływał wprost lub aluzyjnie na sojuszników głoszonej tezy, tworzyli zaledwie tło Mickiewiczowskiego obrazu ojczyzny domowej.

Wpływ ten dał już o sobie znać w debiutanckim (drugim) wierszu „*Śniły się szarże...*”, w którym – w pierwszej strofie – przywołany został obraz „wojska w snów topolach”. Stroiński, choć wywodził symbol „topoli” z albumu poezji narodowej (od Książka począwszy)³, to jednak jego specyficznie **polską** treść zawdzięcza właśnie interpretacji Mickiewicza. W *Panu Tadeuszu* (I, 26–28)⁴ powołał on bowiem topolę na obrończynię polskiego domu:

Świeciły się z daleka pobielane ściany
Tym bielsze, że odbite od ciemnej zieleni
Topoli, co go bronią od wiatrów jesieni.

Topola, która **broni**, a nie zaledwie **ochrania** domostwo, została tutaj nasycona konkretnością innego rodzaju. Wiadomo, że przy traktach głównych zawsze sadzono drzewa, by podróżny nie zmylił drogi, i chowano w ich cieniu poległych w bitwach żołnierzy, by pamięć o nich nie zaginęła. Pospolite drzewa polskie – topola, wierzba, osika – nabierały w ten sposób znaczeń symbolicznych. I tak te drzewa przedstawia Adam Mickiewicz w *Panu Tadeuszu* (X, 11–23), opisując chwilę przed spodziewaną burzą:

I była chwila ciszy; i powietrze stało
Głuche, milczące, jakby z trwogi oniemiało.

³ Piszę o tym szerzej w szkicu *Skrwawiony mit...* w niniejszej książce.

⁴ A. MICKIEWICZ: *Dzieła*. T. 4: *Pan Tadeusz*. Tekst i uwagi o tekście przyg. L. PŁOSZEWSKI. Objąsnienia oprac. J. KRZYŻANOWSKI. Warszawa 1955.

I łany zbóż, co wprzód, kładąc się na ziemi
I znowu w górę trzęsąc kłosami złotymi,
Wrzały jak fale, teraz stoją nieruchome
I patrzą w niebo najeżywszy słomę.
I zielone przy drogach wierzby i topole,
Co pierwaj, jako płaczki przy grobowym dole,
Biły czołem, długimi kręciły ramiony
Rozpuszczając na wiatry warkocz posrebrzony,
Teraz jak martwe, z niemej wyrazem żałoby,
Stoją na kształt posągów sypilskiej Nioby.
Jedna osina drżąca wstrząsa liście siwe.

Stroiński nie jest naśladowcą wieszcz, więc podobnych obrazów u niego nie znajdziemy, lecz w szóstej części *Okna*, swoistym odbiciu lustrzanym wiersza rytmicznego „*Śniły się szarże...*” i frazy:

Śniły się szarże w chmurach chorągiewek,
Żółte rabaty – chłopcy malowani,
Tęcze piosenek, wojsko w snów topolach –
RA 38

przeczytamy:

Przez osiemdziesiąt lat, które minęły od roku sześćdziesiątego trzeciego, kości zasadzone po wykrotach wyrosły na piękne szumiące drzewa. Są tak proste, że można by z nich robić trumny i śmigła.

RA 68

Tak oto swoje uzgodnienie znajdują obrazy Mickiewicza i Stroińskiego. Topole „broniące od wiatrów jesieni”, „zielone przy drogach wierzby i topole, / [...] jako płaczki przy grobowym dole” oraz „kości zasadzone po wykrotach”, które „wyrosły na piękne szumiące drzewa” i „wojsko w snów topolach” – tworzą i współtworzą **mit**. Jeden i ten sam – specyficznie prawdziwy **polski mit**.

Nie inaczej będzie w wierszu „*Staw się zaplątał...*”. Staw, rozpoznawalny element krajobrazu rustykalnego, nie był przed

Mickiewiczem umieszczany w rezerwuarze narodowych symboli. Jezioro, jezioro, rzeka, strumień, źródło czy woda – poezja polska (przed romantyzmem i po nim) raczej te obiekty podnosiła do rangi – by tak rzec – „wód ojczystych” (i to niezbyt często). Staw nie konotował znaczeń innych poza krajobrazowymi. Nie był symbolem **narodowego** pejzażu, lecz **rustykalnego** otocza. Tak na przykład u Leopolda Staffa, opisującego skwar południa:

W dali staw przycichł, lata zdziwiony robotą. –
Nawet nie drgnie, by w pracy słońcu nie przeszkodzić,
Co mu wodę raz zmienia w błękit, to znów w złoto...
Jeno czasem przez szuwar, co wzrósł, by ogrodzić
Jeno brzeg i ocienia go jak bujna rzęsa,
Podgląda, jak się szczęście po polach wałęsa...⁵

Podobnie u Reymonta, dającego nocny sztych:

[...] wody leżały ciche i lśniły się czarniawo, pobrzeżne
drzewa rzucały na taflę czarne cienie i jakby ramą obejmowały
brzegi, a w pośrodku stawu, gdzie jaśniej było,
odbijały się gwiazdy niby w zwierciadle stalowym⁶.

Nie inaczej będzie w liryce Kazimierza Przerwy-Tetmajera czy Jana Kasprówicza (słynne u obydwu opisy Stawu Ciemnosczyńskiego), a także w malarstwie przełomu stuleci. Do rangi narodowego symbolu podniósł dopiero staw Mickiewicz, przywołując w *Panu Tadeuszu* (VIII, 586–604, 609–628) obraz sielskiej i swojskiej ojczyzny domowej. Tu cytat dłuższy:

Zaiste, okolica była malownicza!
Dwa stawy pochyliły ku sobie oblicza
Jako para kochanków: prawy staw miał wody
Gładkie i czyste jako dziewicze jagody.

⁵ L. STAFF: *Południe włóczęgi*. W: IDEM: *Wiersze zebrane*. T. 1. Warszawa 1955, s. 240.

⁶ W.S. REYMONT: *Chłopi*. T. 1. Oprac. F. ZIEJKA. Wrocław 1999, s. 44.

Lewy ciemniejszy nieco, jako twarz młodziana
Smagława i już z męskim puchem osypana.
Prawy złocistym piaskiem połyskał się wkoło
Jak gdyby włosiem jasnym; a lewego czoło
Najeżone łozami, wierzbami czubate;
Oba stawy ubrane w zieloności szatę.

Z nich dwa strugi, jak ręce związane po społu,
Ściskają się; strug dalej upada do dołu;
Upada, lecz nie ginie, bo w rowu ciemnotę
Unosi na swych falach księżycą pozłotę;
Woda warstami spada, a na każdej warście
Połyskają się blasku miesięcznego garście,
Światło w rowie na drobne drzazgi się roztrąca,
Chwyta je i w głąb niesie toń uciekająca,
A z góry znów garściami spada blask miesiąca.
[...]

Dalej, z rowu wybiegłszy, strumień na równinie
Rozkręca się, ucisza, lecz widać, że płynie,
Bo na jego ruchomej, drgającej powłoce
Wzdłuż miesięczne światelko drgające migoce.
Jako piękny wąż żmudzki zwany *giwojtosem*,
Chociaż zdaje się drzemać, leżąc między wrzosem,
Pełźnie, bo na przemiany srebrzy się i złoci,
Aż nagle zniknie z oczu we mchu lub paproci:
Tak strumień kręcący się chował się w olszynach,
Które na widnokręgu czerniały kończynach,
Wznosząc swe kształty lekkie, niewyraźne oku,
Jak duchy na wpół widne, na poły w obłoku.

Miedzy stawami w rowie młyn ukryty siedzi;
Jako stary opiekun, co kochanków śledzi,
Podśluchał ich rozmowę, gniewa się, szamoce,
Trzęsie głową, rękami, i groźby bełkoce:
Tak ów młyn nagle zatrzęsł mchem obrosłe czoło
I palczastą swą pięścią wykręcając wkoło,
Ledwo klęknał i szczęki zębówate ruszył,
Zaraz miłośną stawów rozmowę zagłuszył
[...].

To jeden z najlepiej znanych obrazów romantycznej epopei. I właśnie odtąd staw będzie częściej kojarzony ze specyficznym polskim symbolem. Na przykład w emigracyjnej poezji Jana Lechonia:

Kaczki ciągną, grązele kwitną na jeziorze,
Jakby wypisz, wymaluj Chełmońskiego płótno.
Pachnie łąka skoszona i myślę: „Mój Boże!
Jak dobrze jest mi tutaj i jak bardzo smutno!”

Jak w Polsce płyną skądś śwędy spalenizny,
Zając przemknął przez drogę, piesek obok człapie.
Wiem, czego mi potrzeba: tęsknię do ojczyzny,
Której nigdy nie było i nie ma na mapie.⁷

Stroiński do Mickiewiczowskiego obrazu nawiązał wprost, lecz w bardzo dalekim pogłosie. Młodemu poecie nie chodziło bowiem o wyraźną relację z *Panem Tadeuszem*, ale o **konkretne** związanie wiersza z **konkretną** przestrzenią. O przywołanie **dawnego** mitu, by go zderzyć z rzeczywistością dnia **współczesnego**⁸. W ten sposób symbol mentalnego krajobrazu Polaków stał się punktem wyjścia do rozważań nad ich narodowym dramatem.

III

Czytajmy zatem – obraz po obrazie. Okaże się, że wiersz Zdzisława Stroińskiego jest jak woda przejrzysty i nie zmętniają go nawet zagubione, trudno rozpoznawalne po latach, słowa.

⁷ J. LECHOŃ: *Chełmoński*. W: IDEM: *Poezje zebrane*. Oprac. i wstępem opatrzył R. LOTH. Toruń 1995, s. 165.

⁸ Szeroko pisałem o tym we wcześniejszych szkicach tego tomu.

Staw się zaplątał w sieciach tataraku
w trzcinach się zgubił jasny wiatr
cichy jak zachód widoczny gdzieś we śnie.

Tak rozpoczyna się opowieść, pozornie tylko pejzażowa, w istocie rzeczy jednak od początku do końca wtłoczona w narodową symbolikę.

Jakże to wymowny obraz: pejzaż polski, ewokowany przez symbol stawu, znalazł się w niewoli obcej – „w sieciach tataraku” i w rozpaczę pogrążyli się Polacy, upatrujący pomocy od państw zachodnich:

w trzcinach się zgubił jasny wiatr
cichy jak zachód widoczny gdzieś we śnie.

Od Mickiewicza „wiatr zachodni” kojarzony był w polskiej poezji z ideą wolności:

Lecz skoro słońce swobodą zabłyśnie
I wiatr zachodni ogrzeje te państwa,
I cóż się stanie z kaskadą tyraństwa?

– pisał w *Pomniku Piotra Wielkiego*⁹. U Stroińskiego „jasny wiatr” (jasny, bo ufny) jest „cichy jak zachód” – nie przychodzi, nie wyzwała, jest „widoczny gdzieś we śnie”, daleki, nierealny. Na pejzaż narodowy nakłada się narodowa klęska 1939 roku.

Na obraz zniewolonego stawu nakłada autor *Rodu Anhellich* kolejny – porażonych ptaków:

Na dnie trzepocą smukłe skrzydła ptaków
w niebie w wodzie jednocześnie

Nie po raz pierwszy przywołał Stroiński w swojej poezji rytmicznej metaforę ptaka. W wierszu „*Śniły się szarże...*” pisał:

⁹ A. MICKIEWICZ: *Dzieła*. T. 3: *Utwory dramatyczne*. Fragn. franc. przeł. A. GÓRSKI. Oprac. S. PIGOŃ. Warszawa 1955, s. 285.

A my wydarte z gniazd zbłąkane ptaki
odwrotu ból mierząc deszczem słabych kroków,
w strzępach mundurów niosąc przeczuć smutek,
zagubieni w zmierzchach swych cierniowych szlaków,
w patosie klęski zakrzypli jak lód.

RA 38

w „*Trzasku karabinów...*”:

Drzewa zwichrzone w obręczach zygzaków,
wiry łomotu w zszarpanych koronach,
klucze pocisków – z sznurem, krzykiem ptaki.

RA 46

w *Trzeba*:

W porażeniu połamanych ciał
słońca krągły stygmat –
Dłonie nasze mają żarliwy kształt
w jutra nagie wplecione jak błyski,
jeszcze raz
Wisła przepływa młodość wczorajszą krwią nieostygłą,
ptaki wołają – rośnij!
u grobowej kołyski.

RA 48

Tomasz Burek pisał w odniesieniu do wiersza „*Śniły się szarże...*”:

Metafora zbłąkanego ptaka, wyzutego ze swej własności oddaje z pewnością najlepiej charakter wstępnego doświadczenia młodzieży pozbawionej w trudnym okresie dojrzewania jakiegokolwiek oparcia w zewnętrznym świecie nagle groźnym, obłąkanym, zaskakującym potwornymi niespodziankami¹⁰.

To jedna z wersji. Być może „zbłąkane ptaki” oznaczają także pokonanych w kampanii wrześniowej żołnierzy, którzy

¹⁰ T. BUREK: *Z Konradów w Hioby*. „Współczesność” 1964, nr 16.

zdziesiątkowani, rozproszeni i – w sensie ludzkim – zagubieni, „w strzępach mundurów nieśli przeczuć smutek”. W „*Trzasku karabinów...*” metafora ta przybiera złowieszcze znaczenie (śmiercionośne pociski przeobraziły się w klucz ptaków), w *Trzeba*, odwołując się do *Grobu Agamemnona* Słowackiego, poeta w najpełniejszy sposób określa swoją – by tak powiedzieć – lirykę goryczy¹¹.

W wierszu „*Staw się zaplątał...*” – jeszcze inaczej i jeszcze głębiej. Ptaki, stworzone do lotu, „trzepocą smukłymi skrzydłami” „jednocześnie”: „w niebie” i „w wodzie”. W porządku świata (ładu) i w chaosie. Są wolne i wolności pozbawione. Wolne, bo należą do „nieba”; pozbawione wolności, bo zachwiał się porządek świata i zostały strącone „na dno”. Przypomina się sytuacja z „*Trzasku karabinów...*”:

Gdy wybuch nicość kręgami otworzy
przyływ żółtych i czerwonych płatków.
[...]
gdzieś w świadomości płonących zaroślach
już nic – czarna smoła.

Wtedy wicher śmierci porwie do ataku.
Łbem na dół w mrok studni na oślep, na oślep.
RA 46–47

Tak (wprost i przez nawiązania) kończy się pierwsza sekwencja wiersza.

¹¹ Warto tutaj może przywołać klasyczną wykładnię Ignacego CHRZANOWSKIEGO, który w broszurce *Juliusza Słowackiego „Grób Agamemnona” i „Testament mój”* pisał o *Grobie...*: „Ktoś mógłby [...] powiedzieć, że gniew Słowackiego na Polskę płynie nie tylko z osobistego żalu do Polski, że nie jest taka, jaką by mogła być, mając anielską duszę, z żalu, że tę duszę więzi w czerepie rubasznym. Zapewne, to uczucie nietrudno wyczytać w *Grobie Agamemnona*, ale czy w tym uczuciu jest miłość Polski? Jest, ale tylko – Polski idealnej, wyśnionej, wymarzonej; dla Polski realnej, nieszczęśliwej, grzesznej – nie ma w *Grobie Agamemnona* miłości. A zresztą zwycięża w nim nie miłość Polski idealnej, tylko gniew na Polskę rzeczywistą” (Warszawa 1925, Biblioteczka Uniwersytetów Ludowych i Młodzieży Szkolnej, nr 186, s. 38). Podobnie rzecz się ma w lirykach Strońskiego.

IV

Sekwencja druga rozpoczyna się od znaku nadziei:

a słońce kreśli czerwone zagadki
z twarzy na twarze przerzuca jak most
myśli się snują jak białe łabędzie
gdzieś pogubione w nadmiarze czy braku
w wodzie w niebie [...?] wszędzie [?]

„Czerwone zagadki” – to niewątpliwy i wyraźny znak nadziei, odwołanie do **okupionego krwią zwycięstwa**. Znak ten dodatkowo został wzmocniony obrazem „białych łabędzi”, które „gdzieś [są] pogubione w nadmiarze czy braku”. Inny- mi słowy: został dopełniony o obraz doskonałości i czystości (moralnej). „Gdzieś pogubionej”, lecz – przecież – realnie istniejącej!

W owej oscylacji między **przegraną** i **nadzieją na zwycięstwo** tkwi generalne przesłanie wiersza Zdzisława Stroińskiego. To, co we wcześniejszych wersach było goryczą (rozgoryczeniem), teraz zmienia się w nadzieję, jakąś miłosierną historiozofię, wedle której Polacy, „ptaki” strącone na dno „stawu”, w samą czeluść piekła, zdołają się mocą swej woli i mocą moralnej czystości wybić na niepodległość – „gdzieś jak ptaki gdzieś na wprost”.

Dlatego koda wiersza nie dziwi:

[...] w końcu niebo zeszło się z wodą
a trzciny miękko śpiewały im [...?]
i zachód był w stawie staw w sercu zachodu
na łódkę podleciał [?] jak [...?]
ze zmierzchu utkany duch słońca i wiosny.

Wszystko jest tutaj jasne i czytelne. I zwycięstwo wspa- niałości dzieła stworzenia nad katastrofą („niebo zeszło się z wodą”), i przemiana przegranej w zwycięstwo („zachód był

w stawie staw w sercu zachodu”), i – wreszcie – spodziewane nadejście nowego porządku wraz z odzyskaniem straconej wolności, który symbolizuje „ze zmierzchu utkany duch słońca i wiosny”...

V

Ta druga sekwencja utworu, gdy rozpoznało się już sekwencję pierwszą, nie jest więc trudna w zrozumieniu: po każdej klęsce musi nadejść radość zadośćuczynienia. Jakże nieskomplikowany jest więc ów wiersz Zdzisława Stroińskiego. Jakże łatwo i błędnie można go było zamknąć w ramach liryki pejzażowej...

To prawda: młody poeta napisał utwór o krajobrazie. Ale o krajobrazie po wrześniowej klęsce 1939 roku.

Modlitwa pokonanego O wierszu *Żelazne słupy*

Profesor Annie Opackiej

I

W obydwu powojennych edycjach poezji Zdzisława Stroińskiego *Żelazne słupy* zamykają jego cykl wierszy rytmicznych. Uzasadnienia szukać należy nie w decyzji poety, lecz – w jakimś sensie – w wyborze interpretatora. O decyzji poety trudno tu mówić, ponieważ jej nie znamy. Jego liryki nie są ujęte w jakimkolwiek wykazie autorskim, ich kolejność ukazywania się w prasie była uzależniona od woli wydawców, być może także – jak można sądzić – była wynikiem przypadku. Chronologia (częstokroć nieznana) tutaj nie pomaga. Pozostaje interpretacja – najważniejsza w ostateczności – „korektorka” wszelkich działań. Logika interpretacji nakazała zatem edytorom Stroińskiego umieścić *Żelazne słupy* na końcu cyklu. Słusznie.

Domykają one myśl zaczęta przez poetę w *Rodzie Anhellich* i tak natrętnie powracającą w kolejnych wierszach rytmicznych. Domykają elegię. I rekapitulują całość przez niemal identyczne lub raz jeszcze przetworzone frazy z utworów wcześniejszych.

Żelazne słupy brzmią tak:

Trudno jest serce tłumaczyć na wiersze
w nudnym żalu bez dzwonów i bez wyobraźni.
W płonące słowa wieszczów o stulecie szersze –
Wojny nie pojąć. Wojny nie ujarzmić.

Na rogach ulic słomiane straszidła.

Cała nasza mieczami pisana historia
zbiegła się razem – rozpędzony wir,
hełmy, krzyże, przekleństwa, szubienice, skrzydła
po strzechach, które pamięć jakichś krwawych
zmierzchów
chcą słońcem i lipami z okien poodgarniać.
W huku olbrzymich ścichających lir
na ziemi rzeźbionej przez skrzydlate duchy –
przykute, bo jak Danton skazany nie mogły
ojczyzny ze sobą zabrać na podeszwach.

To nic, że oczy jeszcze pełne zboża
a ziemia bitwami bez przerwy wybucha
– brzozy już uschły, blask zbóż dawno zgorzał,
a trudno w chrzeście wojny siebie się dosłuchać.
Sercem wśród burzy wątlm i człowieczym,
gdy żal za bliski góry poprzęsłaniał.
Szumią, szumią szyderczo trzy dalekie morza.

Świadomość grzechów uparcie kaleczy
i Bóg jest daleki. Mało go. Są łzy.
Bóg długo wygasał w skrzypiących litaniach.

A nagle znowu śnią się ranki modre.

Boże żarliwy, daj na dnie złych modlitw
znaleźć, zrozumieć krzyk
żelaznych słupów z dna Odry.

RA 51–52

Pierwszy wers odsyła – przez metaforę „serca” – do wiersza
Trzeba, ale już kolejne odnawiają związek z pozostałymi utwo-

rami cyklu. Można by nawet powiedzieć, że są to te same obrazy, tylko inaczej ujęte, elegijnie przetworzone. Jeżeli w *Bogu* poeta pisał:

[...] Bóg odszedł na barkach płomienia
[...]
[...] wyszedł z ram niedziel
i świętych opuścił drzemających w kaplicach.
RA 40, 41

– to tamten obraz otwierał jakąś historiozoficzną wizję, wiązał się z **polonizmem** jako religią patriotyczną. W *Żelaznych słupach* ten sam obraz został odarty z historycznej i historycznoliterackiej refleksji, przeniesiony na współczesny stan ducha, gorycz rezygnacji:

[...] Bóg jest daleki. Mało go. Są łzy.
Bóg długo wygasał w skrzypiących litaniach.

Jeżeli w „*Śniły się szarże...*” metafora klęski i wygnania była powiązana z jałmużnictwem:

Ojczyznę unosić na łachmanach stóp
na próżno –
uszliśmy śmierci wiarę łamiąc w dłoniach,
a wciąż czekamy na śmierć jak jałmużnę.

Kalecząc nogi na odłamkach broni
polscy pielgrzymi do straszliwych jutr.

RA 39

– to w *Żelaznych słupach* ta sama wizja została poddana historycznej rewizji. Również w elegijnej oprawie:

W huku olbrzymich ścichających lir
na ziemi rzeźbionej przez skrzydlate duchy –
przykute, bo jak Danton skazany nie mogli
ojczyzny ze sobą zabrać na podeszwach.

Jeżeli w *Żelaznych słupach* poeta dał taki obraz:

Cała nasza mieczami pisana historia
zbiegła się razem – rozpędzony wir,
hełmy, krzyże, przekleństwa, szubienice, skrzydła
po strzechach, które pamięć jakichś krwawych
zmierzchów
chcą słońcem i lipami z okien poodgarniać.

– to streszczają się w nim w jednakowym stopniu cztery wiersze: „*Śniły się szarże...*”, „*Po huraganach szarż...*”, *Polska* i „*Trzask karabinów...*”.

Podobnych zestawień moglibyśmy podać więcej.

Nie to, iżby młody poeta cierpiał na wędnięcie wyobrażeń. Wielokrotne **nawroty** do tych samych fraz, stałe **czerpanie** z tego samego słownika metafor, **nasycenie** cytataми z poezji dawnej i własnej – nie było zabiegiem przypadkowym. Gdyby było, mielibyśmy do czynienia albo ze stylizatorem, albo z poetą pozbawionym jakiegokolwiek talentu i swojego głosu. Strońskiemu tego zarzucić nie można. Zbyt mocno ważył on słowa, by chciał poezję zamykać w ramach pastiszu lub skazywać ją na symboliczno-archetypiczne „ponawianie wzoru”¹. Dla tego spadkobiercy międzywojennej poezji awangardowej reguła klasycyzmu była nie do przyjęcia. Z pewnością nie chciał być „oblizywaczem odstawionych talerzy”²; jeżeli zatem potraktować jego decyzję serio (a innej możliwości nie ma), to należy ją widzieć w przemyślanej kompozycji całości jako **cyklu lirycznego**.

Dlatego *Żelazne słupy* nabierają znaczenia niezwykłego.

¹ Formuła klasycyzmu J.M. RYMKIEWICZA: *Czym jest klasycyzm. Manifesty poetyckie*. Warszawa 1967, s. 9.

² T. PEIPER: *Pisma wybrane*. Oprac. S. JAWORSKI. Wrocław 1979, s. 219.

II

Napisał Zdzisław Jastrzębski, że w *Żelaznych słupach* (i w *Trzeba*), podobnie jak we *Wczorajszym* Gajcego, zamani-festowana została idea **zmiany formy** lirycznej. Z jednej stro-ny w wierszach obu poetów wojennych słychać „echa awangar-dowej walki z liryzmem i śpiewnością”³, z drugiej (u Stroiń-skiego) zarysowuje się potrzeba znalezienia dla nowej sytuacji historycznej odpowiedniej formy wyrazu. Miał być nią liryk prozą⁴.

Można i tak czytać *Żelazne słupy*. Lektura tego rodzaju (przez dialog z wierszem Gajcego) kończyłaby się zgrabną i mistrzowską pointą, że swoim lirykiem zamyka Stroiński etap wczesny twórczości własnej, kończy z poezją rytmicz-ną i rozpoczyna etap liryki prozą, w której – obok Andrzeja Trzebińskiego – jest klasykiem gatunku. Pointa o zamknię-ciu/przejściu, niczego jej nie ujmując, niewiele jednak mówi o samym wierszu. Jeżeli zamyka on cykl liryczny, to wypada zastanowić się nad **konsekwencjami** tego zamknięcia. Samo zamknięcie/przejście do innej formy gatunkowej – mniej tutaj znaczy.

Tak czy inaczej, *Żelazne słupy* są zwieńczeniem jednolitej wizji poetyckiej w podwójnym co najmniej sensie. Najpierw dlatego, że – jak już pisałem – są domknięciem i rekapitulacją niewielkiego cyklu lirycznego; później dlatego, że są kontynu-acją (podsumowaniem, powrotem do) dialogu z Gajcym. Dia-log ten zaczął się w *Rodzie Anhellich*, sklamrował w *Żelaznych słupach*.

Jak? Odpowiedź na to pytanie jest dla nas punktem wyjścia lektury.

³ Z. JASTRZĘBSKI: *Liryki Marka Chmury*. W: IDEM: *Bez wieńca i togi. Szkice literackie*. Warszawa 1967, s. 248.

⁴ Ibidem. Por. też: Z. JASTRZĘBSKI: *Literatura pokolenia wojennego wo-bec dwudziestolecia*. Warszawa 1969, s. 238–239.

III

Ród Anhellich był obroną autoteliczności przed prostym zaangażowaniem. „Bo liryka to nie oddalanie się, odchodzenie, pastelizowanie, ale krzyk elementarny z najbardziej metafizycznego dna istoty” (RA 92). Zarówno sam wiersz, jak i zacytowany tutaj fragment z artykułu *O liryce, dramacie, etymologii i innych figlach*, pochodzą z roku 1942. Przyjmuje się, że najprawdopodobniej wtedy poeta porzucił pisanie poezji rytmicznej na rzecz liryków prozą.

W wierszu *Trzeba* Stroiński raz jeszcze podjął polemikę z Tadeuszem Gajcym. Ten rozbrat idei jest najważniejszy, bo nie o autoteliczność w nim chodzi, lecz o podstawową „prawdę serca”: czy należy opowiedzieć się po stronie narodowej przeszłości (więc i cierpienia), czy po stronie człowieka, dla którego racja historyczna musi ustąpić racji moralnej⁵.

Żelazne słupy Stroińskiego są pożegnaniem z ideami:

⁵ Tu mały przypis: Kazimierz WYKA pisał w *Życiu na niby* oraz *Pamiętniku po klęsce*, że nie da się tych racji pogodzić (IDEM: *Z „Pism” Kazimierza Wyki*. Red. H. MARKIEWICZ i M. WYKA. [T. 1:] *Życie na niby. Pamiętnik po klęsce*. Kraków 1984, s. 71, 233–235). Oczywiście, że się nie da. Człowiek historyczny zawsze będzie skowany przez „ideę”, człowiek moralny przez „serce”. Niedobre to słowa: „idea”, „serce”. Niedobre, lecz przez Stroińskiego i Gajcego podniesione do rangi poetyckiego manifestu. W sytuacji wyjątkowej (a taką jest każda wojna) rozdzwięk między powinnością (ideą) a odruchem ludzkim (sercem), zawsze aktualny i aktualizujący się, ma moc głębokiej różnicy. Cokolwiek można by na ten temat powiedzieć, zawsze staniemy wobec granicy **nienaruszalnego**. Idea nie chce znać racji serca, a serce jest nieposłuszne idei. W młodym wieku – wiemy o tym – radykalizm jest większy niż później. I tak trzeba pewnie skwitować odmiennoscą stanowisk. Wyka, starszy o dziesięciolecie krytyk, był – jak już to widzieliśmy – bezwzględny dla młodych twórców „Sztuki i Narodu”. Nie rozumiał, że również ich toczy ten sam rak zwątpienia, jaki dotknął i jego. Na innym polu, inaczej toczący, lecz tak samo – i dogłębie – pożerający świadomość. Zdumiewające, że ten tak subtelny czytelnik poezji, doskonale rozumiejący absurd wojny, nie potrafił tych racji uznać!

Trudno jest serce tłumaczyć na wiersze
w nudnym żalu bez dzwonów i bez wyobraźni.
W płonące słowa wieszczów o stulecie szersze –
Wojny nie pojąć. Wojny nie ujarzmić.

Rzeczywistość wojny jest „nudnym żalem bez dzwonów”, powolny rytm życia jest „bez wyobraźni”, a „płonące słowa wieszczów” nijak się mają do trywialności dnia codziennego. Wojna jako doświadczenie literackie traci swoje znaczenie w kontekście pamiętek przeszłości. Tragizm tej konstatacji wyrażony został możliwie najdobitniej. Dnia obecnego nie tłumaczy się dniem wczorajszym. W perspektywie pamięci – „Wojny nie [można] pojąć. Wojny nie [można] ujarzmić”.

Żelazne słupy nie są więc prostym nawiązaniem do wiersza Gajcego, lecz kumulacją rozgoryczenia, jakie nawarstwiło się w młodym poecie. Są pożegnaniem z liryką „czystą» w awangardowym sosie” (jak to widział Kazimierz Wyka⁶), pożegnaniem okrutnym, grzebiącym bowiem wszystkie młodzińcze ideały. I grzebiącym także szkolne wychowanie, dla którego nie znalazło się miejsce w okupacyjnej codzienności:

Na rogach ulic słomiane straszidła.

Każde słowo Stroińskiego jest w tym wierszu zanurzone w goryczy. Którąkolwiek weźmiemy frazę, zaraz z niej wychynie odwołanie do jakiegoś arcydzieła polskiego. Grzebiąc model międzywojennego wychowania, przywołuje poeta Wyspiańskiego. Zdaje się mówić, że i teraz mamy do czynienia z kolejnym *Weselem*.

Dalej wszystko toczy się tak samo, jak w utworach wcześniejszych:

Cała nasza mieczami pisana historia
zbiegła się razem – rozpędzony wir,
hełmy, krzyże, przekleństwa, szubienice, skrzydła

⁶ K. WYKA: *Rzecz wyobraźni*. Warszawa 1977, s. 58.

zmierzchów

To nic, że oczy jeszcze pełne zboża
a ziemia bitwami bez przerwy wybucha
– brzozy już uschły, blask zbóż dawno zgorzał,
a trudno w chrzeście wojny siebie się dosłuchać.
Sercem wśród burzy wątlm i człowieczym,
gdy żal za bliski góry poprzესłaniał.
Szumią, szumią szyderczo trzy dalekie morza.

Świadomość grzechów uparcie kaleczy
i Bóg jest daleki. Mało go. Są łyzy.
Bóg długo wygasał w skrzypiących litaniiach.

Pamiętamy pointę z wiersza „Śniły się szarże...”:

Kalecząc nogi na odłamkach broni
 polscy pielgrzymi do straszliwych jut.
 RA 39

Tutaj – „Świadomość grzechów uparcie kaleczy”. Tam – pokonani, lecz nie na wieczność, „Ojczyznę unosili na łąchmanach stóp / na próżno”. To, co w *Bogu* było miarą zawodu, tu jest także miarą nadziei:

A nagle znowu śnią się ranki modre.

Dlatego wiersz kończy się **inną** modlitwą:

Boże żarliwy, daj na dnie złych modlitw
znaleźć, zrozumieć krzyk
żelaznych słupów z dna Odry.

IV

Modlitwa pokonanego nie jest dobrą modlitwą. W ogóle chyba nie ma dobrych modlitw. Każda jest jakimś wyrazem bezradności, pragnienia czy niepokoju. Modlący się zanoszą prośby, zawsze sytuuje się na pozycji uniżonego. Co musiało się stać, że zrezygnował on z podmiotowej wyniosłości?

Pointa *Żelaznych słupów* zastanawia. Nie znamy figury „Boga żarliwego”. *Słownik języka polskiego* definiuje przymiotnik „żarliwy” jako: 1. „oddający się czemuś z wielkim zapalem, przejęciem, z gorliwością; namiętny, zapalony, gorliwy”; 2. „świadczący o czymś zapale, przejęciu się czymś, namiętny”⁷. Do pierwszej definicji przypisano następujące znaczenia: „Żarliwy wielbiciel, obrońca. Żarliwi zwolennicy, wyznawcy”; do drugiej: „Żarliwa modlitwa. Żarliwe słowa podziękowania”.

Kim jest więc „Bóg żarliwy”? Poeta stosuje tutaj prostą regułę **rewersji**: Bóg jest żarliwy siłą owych „serc za wcześniej pokrzywdzonych chłopców”, o których pisał poeta w *Rodzie Anhellich*:

[...] z serc za wcześniej pokrzywdzonych chłopców
nienawiść
czarny kwiat
na grobach Anhellich więdnący miast krzyży

RA 37

⁷ *Słownik języka polskiego*. Red. M. SZYMCZAK. T. 3. Warszawa 1989, s. 1085.

Sącząca się z serc „nienawiść” jest „złą modlitwą”. Raz jeszcze przywołajmy *Anhellego*: „On był przeznaczony na ofiarę, nawet na ofiarę serca” (rozdz. XVII); „i rozkruszyło się serce w Anhellim i upadł” (rozdz. XVI)⁸.

„Pokrzywdzeni chłopcy”, wywodzący swoją genealogię z „rodu Anhellich” wierni rzecznicy polonizmu, obarczeni jednak „złą modlitwą”, pragną na ich „dnie” odnaleźć pierwotny sens istnienia. Sens dumy z bycia Polakiem. Stąd nawiązanie do idei Bolesława Chrobrego, owych „żelaznych słupów z dna Odry”. Czy jest to ideologicznie zdefiniowany program słowianofilstwa? Czy może najzwyczajniejszy odruch „serca”, o którym się jednak mówić nie powinno? Bo „zranione”, bo „krwawi”.

V

Żelazne słupy są w najoczywistszym sensie modlitwą pokonanego. Utwór tyleż tragiczny, ile podszyty melancholią. Zdzisław Stroiński, domykając nim swój cykl wierszy lirycznych, domykał także swoją wiarę w moc wielkiej poezji romantycznej.

Kiedy traci się nadzieję, nie ma pocieszenia. Czy dlatego młody liryk odszedł od poezji rytmicznej w stronę liryki prozy? Czy sprawiło to więzienie na Pawiaku, czy może jednak owa utrata wiary, o której tutaj pisałem?

⁸ J. SŁOWACKI: *Anhelli*. W: IDEM: *Dzieła*. Red. J. KRZYŻANOWSKI. T. 2: *Poematy*. Oprac. E. SAWRYMOWICZ. Wrocław 1949, s. 270, 268.

Liryka – dramat – katastrofa

Przypomnijmy raz jeszcze znane nam już głosy:

Wojenna śmierć Czechowicza zjednoczyła się symbolicznie ze śmiercią liryki w ogóle: obie te śmierci – liryka i liryki – stając się jednocześnie, stały się jednym i tym samym. [...]

Najważniejsza jest jednak śmierć samej liryki. Umarła we wrześniu 1939 roku. Nie od przypadkowej kuli zresztą, nie od przypadku w ogóle...

Umarła dlatego, że skończyła się oto **epoka słów w literaturze**. Że musi się w niej zacząć **epoka czynu**. [...]

Wrzesień 1939 roku zabił lirykę, ponieważ oddalenie się od rzeczywistości czynów, znalezienie w takiej sytuacji dystansu stało się ponad siły. Znaleźliśmy się w sercu wojny i liryka tej właśnie bezpośredniości nie umiała przetłumaczyć na bezpośredniość sztuki. Nie umiała stworzyć kreacji artystycznej, która pozwalałaby na zharmonizowanie wewnętrzne tych dwu sił artysty: – człowieka życia i człowieka sztuki. [...]

Pokolenie liryków powrześniowych dało przykro odczuć całą bezradność swej dyscypliny artystycznej w oddziaływaniu bezpośredniością, intuicją.

A wojna przyzwyczaiła człowieka do takiego właśnie życia i takich wrażeń. Człowiek nauczył się tego. Liryk nadal zachował w swojej sztuce technikę oddalania się tam, gdzie odchodzą umarli, aby rozmyślać o życiu. Wylazła na wierzch maniera. Brak formy. Formy właśnie, nie tematyki.

Tematyka stała się wojenna bez trudu, ale żywej i nowej formy zabrakło¹.

Nieprawdą [...] jest to, co pisze on o zabiciu liryki przez wrzesień 1939 [...].

Bynajmniej nie została zabita.

Rozsiana wiatrem wojny zaczęła wschodzić po polach i nieużytkach (głównie).

Bo liryka to nie oddalanie się, odchodzenie, pastelizowanie, ale krzyk elementarny z najbardziej metafizycznego dna istoty.

RA 92

Nie jesteśmy [...] zdziwieni. Ale oczekujemy rozwiązania. Przeczuwamy przecież kataklizm duchowy i katastrofę naszych własności. Twórczość wojenna odzywa się znanymi echami. W popędliwości krytycznej – wołamy ależ to było! zapominając, że to naprawdę **jest dopiero teraz!** że nie mówi się w klimacie spokojnym i sielskim o apokalipsie [...] dnia przyszłego, lecz **krzyczy** się w atmosferze apokalipsy o niej samej, dziejącej się przed nami i w nas.

[...] Katastroficzość przedtem **przeczuła**, teraz **przeżyta** domaga się cięcia. Młode pokolenie liryczne tym cięciem wejdzie w literaturę lub ... zginie poza nią.

Nie możemy powtarzać bezradności i lęku wobec nadchodzącego. Już nie potrzebujemy. Wydaje mi się, że mało jest rzeczy zdolnych nas przerazić².

Trzebiński, Stroński, Gajcy. Trzej „wieszczowie” bez lauru. Z jednego pokolenia, jednej grupy. Światopoglądowo podobni,

¹ S. ŁOMIEŃ: *Pokolenie liryczne i dramatyczne*. „Sztuka i Naród” 1942, nr 5. Cyt. za: A. TRZEBIŃSKI: „*Aby podnieść różę*”. *Szkice literackie i dramat.* Wstęp i oprac. M. URBANOWSKI. Warszawa 1999, s. 102, 104, 105.

² K. TOPORNICKI: *Już nie potrzebujemy*. „Sztuka i Naród” 1943, nr 11/12. Cyt. za: *Konspiracyjna publicystyka literacka (1940–1944). Antologia*. Oprac. i wstępem poprzedził Z. JASTRZĘBSKI. Kraków 1973, s. 132, 133. Toż w: T. GAJCY: *Pisma. Juwenilia – przekłady – wiersze – poematy – dramat – krytyka i publicystyka literacka – varia*. Przygotował oraz wstępem i posłowiem opatrzył L.M. BARTELSKI. Kraków 1980, s. 504–505.

literacko odmienni. Pierwszy i trzeci – docenieni, choć trwało to niekiedy latami. A drugi z wymienionych?

Otwierałem tę książkę pytaniem: Dlaczego Stroiński? Teraz już wiemy, że dziewięć liryków autora *Rodu Anhellich*, jakże przejmująco wybrzmiewających również dzisiaj, odsłania – wcześniej przez badaczy zlekceważoną – przenikliwą diagnozę tragicznego losu rocznika 1920.

W literaturze tragizm niekoniecznie musi wyrażać się przez doświadczenie biograficzne. Leży ono zawsze u podstaw naszego sądu o świecie, ale biografię tworzą rozmaite okoliczności. Frank Ankersmit poucza nas, że nie istnieje nic takiego, jak „prawda historyczna”. Zawsze „prywatyzujemy” historię, więc także – ustawiamy się wobec niej z naszym kompleksem ciężarów jednostkowych³.

Być może wychowanie szkolne nie służy osobniczemu oświeclaniu faktów, jest zmaczone przez ideę, która niejednokrotnie przeobraża się w ideologię. Jakkolwiek było w czasach edukacji Stroińskiego, a do tamtej polityki wychowawczej trudno się odnosić z wywyższającą pretensją, pewne jest jedno (wyraził to najlepiej Kazimierz Wyka):

Tradycja [...] tylko wówczas otwiera bramy przyszłości, kiedy staje się zadaniem własnym, a w kształcie zadania widzieć pragniemy i tradycję, i przyszłość własną⁴.

Niewątpliwie, Stroiński był niewolnikiem patriotycznej szkoły międzywojnia. Może nie umiał wyzwolić się z pęt, jakie narzucały lektura i interpretacja przeszłości. Zmagał się z tym ciężarem w poetyckiej wizji. W dziewięciu lirykach ten ciężar odpowiedzialności za siebie, naród, całą polską tradycję tożsamości uwybraźnił z przejmującą mocą. Jeżeli te wiersze – jak dotychczas czyniono – nadają się tylko do cytacji,

³ Por. F. ANKERSMIT: *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*. Red. E. DOMAŃSKA. Kraków 2004, *passim*.

⁴ K. WYKA: *Tradycja a przyszłość*. „Miesięcznik Literacki” 1942, nr 11. Cyt. za: *Konspiracyjna publicystyka literacka...*, s. 69.

wzmocnienia poetyckiego głosu rówieśników, to źle. Nie dla poety, lecz dla interpretatorów. Każdy, kto odczuwa powagę literatury, wie, że nie da się podwyższyć rangi jednego poety kosztem drugiego. Nie da się wzbogacić głosu niewyraźnego, głosem stanowczym. Tę literaturoznawczą utopię już dawno odrzuciliśmy.

Głos poety jest nośny wtedy, kiedy osadza się w przestrzeni wielogłosowości. Inaczej mówiąc: kiedy usamodzielnia się w rozgwarze stylów, poetyk, tropów nawet. Jestem przekonany, że taką autonomię osiągnął Stroiński w swoim cyklu. Z pewnością mniej dojrzałym od cyklu *Okno*, lecz niewątpliwie równie stanowczo eksponującym ten sam niepokój ducha. Jeżeli w triadzie: liryka – dramat – katastrofa najmocniej objawiły się najpierw patriotyczne emocje poety, to trzeba powiedzieć, że później przeobraziły się one w dojmująco ludzką postać bezsilności.

Tragizm poezji Zdzisława Stroińskiego jest więc retorsją formy. Również retorsją egzystencji. Kto wychodzi od maksymalnej odpowiedzialności za naród, musi zmierzyć się w końcu z odpowiedzialnością za siebie.

Tę drogę znamy. Przeszedł nią polski romantyzm. Od historii do egzystencji. I równocześnie: przez egzystencję do historii, przez „ja” uwikłane do „ja” odzyskanego.

Stroiński podzielił los tych poetów przeszłości, którzy musieli przejść przez piekło samookreśleń, by dojść do piekła samouwyrażeń. Pierwszy cykl liryczny poety jest świadectwem samookreślenia, które – niebawem – odnalazło swoją dramatyczną i ironiczną postać w finalnym monologu bohatera *Jeziora Bodeńskiego* i okrutnej ironii *Trans-Atlantyku*. Nigdy tak nie czytaliśmy Stroińskiego, bo musiałby się on znaleźć po stronie patetycznej wersji historii. Po stronie Wyspiańskiego, Żeromskiego i wielkich romantyków. Ale czy byłibyśmy daleko od takiej wersji przedstawień?

Drugi cykl poety jest ceniony wyżej. I jakkolwiek nikt dotąd nie umiał sobie z nim poradzić, uważa się, że prawda poranej egzystencji jest ważniejsza od prawdy uczuć patriotycznych.

Reguły istnienia nie są tutaj w żadnym stopniu porównywalne. Nie można (nie wolno) obu cykli ważyć na jednej szali.

Czym broni się „młody” Stroiński, ów niespokojny duch, krytyczny, pełen romantycznej niezgody na posagową polskość? Może swoją młodzieńczością właśnie. Może pełnym – z siebie wyrzucanym – sprzeciwem wobec tego, co zobaczył w roku 1939. Może tym, że musiał przetrwać w sobie lekturę i rzeczywistość?

Jeżeli w swoich wierszach ujawnił naiwną młodzieńczość; jeżeli odkrył, że **zdrada** jest odmiennością interpretacji słów, bo dosłowność styka się tu z umownością; jeżeli osłabienie wiary w słowa uznał za oportunizm lub słabość polskości, to – jakże wyraźniej – mógł przedstawić dramat niespokojnego serca i umysłu?

Pisząc tę książkę, chciałem tylko o tym powiedzieć. I jeszcze o czymś: że odpowiedzialność za wychowanie młodości nigdy się nie kończy.

Hamartia patriotyzmu przechodzi na kolejne pokolenia.

Nota bibliograficzna

Wszystko zaczęło się w roku 1982 od pracy rocznej na konwersatorium romantycznym Profesor Anny Opackiej. Odtąd liryka Zdzisława Stroińskiego towarzyszy mi stale. Wybór był mój, ale podpowiedzi lektur i uwrażliwienie na to, że wiersz jest (może być) także „głosów zbieraniem” – z pewnością nie moje.

Wcześniejsze redakcje obecnych interpretacji były już drukowane. Na potrzeby tej książki zostały raz jeszcze przejrane i poprawione, w kilku miejscach przeredagowane. Ujednolicono tytuły interpretacji, zasadę przywołań i cytacji, przypisy uaktualniono. Skorygowano oczywiste usterki druku, a całości nadano ostateczny – jednorodny – szlif stylistyczny. Za gruntowną redakcję tego zbioru dziękuję Profesorowi Janowi Jakóbczykowi, dobremu duchowi mojej książki, a także Pani mgr Agnieszce Pluteckiej, której subtelne wskazówki pomogły uniknąć tego, czego oczy autora dostrzec nie mogły lub nie chciały.

Niektóre szkice są dedykowane. Jest to powtórzenie gestu pamięci, jaki towarzyszył mi przy pisaniu poszczególnych analiz m.in. do tomów jubileuszowych.

Poniżej podaję miejsca pierwodruków i reedycji:

Tragiczna świętość. Komentarz do wiersza Leona Zdzisława Stroińskiego „Ród Anhellich”. W: *Liryka polska XX wieku. Analizy i interpretacje*. Red. W. Wójcik, przy współudź. E. Tutaj. Katowice 1994, s. 51–63. Przedruk w mojej książ-

ce: *Pamięć, biografia, słowo. Szkice o poetach dwóch generacji*. Katowice 2000, s. 7–19.

*Skrwawiony mit. O wierszu *** (inc. Śniły się szarże...)* Leona Zdzisława Stroińskiego. W: *...przez oko ...przez okno. Wybór materiałów z IX Wspólnej Konferencji Pracowników Naukowych i Studentów*. Red. M. TRAMER, W. BOJDA i A. BĄK. Katowice 1998, s. 87–99. Przedruk w mojej książce: *Pamięć, biografia, słowo. Szkice o poetach dwóch generacji*. Katowice 2000, s. 20–34.

Krajobraz po kłesce. O wierszu „Staw się zaplątał” Zdzisława Stroińskiego. W: *Godność i styl. Prace dedykowane Włodzimierzowi Wójcikowi*. Red. M. KISIEL, przy współudź. P. MAJERSKIEGO i Z. MARCINOWA. Katowice 2003, s. 143–152. Przedruk w mojej książce: *Przypisy do współczesności*. Katowice 2006, s. 42–53.

Zerwane przymierze. O wierszu „Bóg” Zdzisława Stroińskiego. W: *Tkanina. Studia, szkice, interpretacje*. Red. A. WĘGRZYŃIAK i T. STĘPIEŃ. Katowice 2003, s. 303–312. Przedruk w mojej książce: *Przypisy do współczesności*. Katowice 2006, s. 31–41.

Ponura polskość. O wierszu „Polska” Zdzisława Stroińskiego. „Świat i Słowo” 2005, nr 2 (5), s. 249–260. Przedruk w mojej książce: *Przypisy do współczesności*. Katowice 2006, s. 54–63.

Ostatnia ulańska szarża. O wierszu Zdzisława Stroińskiego [Trzask karabinów]. W: *Liber amicorum Professoris Ioannis Malicki*. Red. D. ROTT, P. WILCZEK. Katowice 2010, s. 150–161. Przedruk w zbiorze: *Poezja żołnierska*. Red. A. PALIWODA, J. WOLSKI. Rzeszów 2011 (w druku).

Szałeństwo patrioty. O wierszu [Po huraganach szarż] Zdzisława Stroińskiego. W: *Przestrzenie kultury i literatury. Prace ofiarowane Krystynie Heskowej-Kwaśniewicz*. Red. I. SOCHA, B. PYTŁOS. Katowice 2011 (w druku).

Modlitwa pokonanego. O wierszu „Żelazne słupy” – dotąd niedrukowany.

Zranione serce. O wierszu „Trzeba” – dotąd niedrukowany.

Indeks nazw osobowych

Adamiak Anna 10, 24

Ankersmit Frank 157

Anonim 44

Asnyk Adam 33, 34, 37, 123

Baczyński Krzysztof Kamil 11,
19, 25, 73, 74, 108

Balcerzan Edward 14

Baliński Stanisław 96

Bartelski Lesław Marian 11–13,
25, 28, 29, 33, 72, 118, 156

Bąk Adam 162

Bereś Stanisław 30

Bielatowicz Jan 109

Bobrowicz Jan Nepomucen 47

Bojda Wioletta 162

Bolesław I Chrobry 154

Borowy Waław 34

Broniewski Władysław 108

Bugaj Jan zob. Baczyński Krzysz-
tof Kamil

Burek Tomasz 17, 19, 26, 27, 43,
53, 140

Chełmoński Józef 138

Chłopicki Józef 45

Chmura Marek zob. Stroiński
Zdzisław

Chrzanowski Ignacy 141

Ciemnoczołowski Artur 38

Czachowska Jadwiga 24

Czechowicz Józef 25, 33, 36, 110,
155

Denhoff-Czarnocki Waław 95

Dobraczyński Jan 41

Domańska Ewa 157

Gajcy Tadeusz (pseud. Karol To-
pornicki) 11, 14, 28–31, 35, 40,
45, 117, 118, 120–122, 126–129,
149, 150, 156

Głowiński Michał 15, 16, 25

Goethe Johann Wolfgang von 82

Gomulicki Juliusz Wiktor 38, 45,
128

Górski Artur 84, 139

Gronczewski Andrzej 11, 30

Gumkowski Marek 131

Hertz Paweł 45, 48, 96

Heska-Kwaśniewicz Krystyna 77,
162

Hutnikiewicz Artur 83

Iwaszkiewicz Jarosław 11

Izajasz 67, 106

Jahwe 67–69, 104, 106

Jakóbczyk Jan 161

Jakubowska Wanda 13

Janicka Elżbieta 109

Janion Maria 18, 52, 83

Jastrzębski Zdzisław 11–13, 19,
32, 81, 111, 113, 149, 156

Jaworski Stanisław 148

Jedlicki Jerzy 60

Kalinowska Maria 83–85

Kamiński Aleksander 86

Kasprowicz Jan 136

Kisiel Marian 32, 72, 162

Kisiel Stanisław 21

Kisłak Elżbieta 131

Kleiner Juliusz 82, 83

Klimaszewski Bolesław 32, 109

Klimowicz Mieczysław 35

Kloch Zbigniew 16

Kniaźnin Franciszek Dionizy 33–
36, 47, 134

Kowalczykowa Alina 21

Krakowiak Józef Leszek 82

Kraśński Zygmunt 32, 38, 57

Kridl Manfred 19

Krupiński Albin 46

Kryda Barbara 44

Krzyżanowski Julian 44, 47, 71,
117, 125, 134, 154

Kwiatkowski Jerzy 36, 112–114

Lange Antoni 47, 48

Lechoń Jan (właśc. Leszek Serafi-
nowicz) 35, 85, 99, 121, 138

Lermontow Michaił Jurjewicz 10

Lichodziejewska Feliksa 108

Ligeża Wojciech 32, 109

Loth Roman 85, 138

Łebkowska Anna 36

Łomień Stanisław zob. Trzebiński
Andrzej

Maciejewska Maria Krystyna 24

Maciejewski Janusz 30

Maj Bronisław 30, 126

Majakowski Władimir Władimi-
rowicz 108

Majerski Paweł 162

Makowski Stanisław 39

Malicki Jan 101, 162

Marcinów Zdzisław 162

Markiewicz Henryk 109, 150

Matejko Jan 92, 93

Mickiewicz Adam 32, 47, 80, 81,
84, 86, 87, 123, 125, 127, 131,
133–135, 138, 139

Międzyrzecki Artur 32, 109

Miłosz Czesław 26, 36

M.K. zob. Kisiel Marian

Mocarska-Tycowa Zofia 34, 117

Mojżesz 65, 66, 106

Nawarecki Aleksander 131

Norwid Cyprian Kamil 32, 35, 36,
38–40, 110, 115, 128

Opacka Anna 33, 145, 161

Opacki Ireneusz 33, 35, 63

Oppman Artur 33, 34, 38, 44, 60,
93

Paliwoda Agata 162

Papiescy Agnieszka i Robert 11

Pawelec Dariusz 29

Pecold Kazimierz 38

Peiper Tadeusz 25, 148

Pigoń Stanisław 84, 109, 139

Piłsudski Józef 46

Piwowar Lech 114

Plutecka Agnieszka 161

Płoszewski Leon 45, 47, 125, 134

Podoska Teresa 45

Podraza-Kwiatkowska Maria 36

Pol Wincenty 45

Przerwa-Tetmajer Kazimierz 136

Przyboś Julian 25, 110, 112–114

Pytlos Barbara 162

Rakoczy Franciszek II (Rákóczi
Ferenc) 60

Reklewski Wincenty 45

Reymont Władysław Stanisław 136

Rodak Paweł 110

Rott Dariusz 162

Różewicz Tadeusz 25

Rymkiewicz Jarosław Marek 148

Sawrymowicz Eugeniusz 117, 154

Sebyła Władysław 36

Skreń Radosław 112

Sławiński Janusz 17, 25, 60, 81, 101

Słoiński Edward 93

Słowacki Juliusz 32, 38, 39, 44, 54, 70–72, 80, 81, 85, 86, 97, 98, 107, 117, 128, 134, 141, 154

Socha Irena 162

Sofokles 82

Stachowski Józef 24

Staff Leopold 136

Stala Marian 36

Stefanowska Zofia 60

Stępień Tomasz 162

Stradecki Janusz 25

Stroiński Zdzisław (właśc. Leon Zdzisław Stroiński, pseud. Marek Chmura) *passim*

Strzelecki Jan 29, 37, 57, 58

Styś Stanisław 65

Syrewicz Stanisław 132

Szymczak Mieczysław 153

Święch Jerzy 16, 29, 42, 43, 68, 69, 74, 104

Tauber-Ziółkowski Andrzej 30

Tchórzewski Andrzej 13, 132

Tischner Józef 93

Tomaszkiewicz Jerzy 10, 24

Topornicki Karol zob. Gajcy Tadeusz

Tramer Maciej 162

Trościanko Wiktor 41

Trzebiński Andrzej (pseud. Stanisław Łomień) 32, 51, 107, 109–111, 114, 149, 156

Tutaj Ewa 161

Tuwim Julian 45

Tyszkiewicz Teresa 24

Ujejski Kornel 48

Umer Magda 132

Urbanowski Maciej 10, 110, 121, 156

Wajda Andrzej 80

Wantuch Wiesława 14

Węgrzyniak Anna 162

Wilczek Piotr 162

Wilkoń Aleksander 89

Wolski Jan 162

Wójcik Włodzimierz 131, 161

Wroczyński Kazimierz 95

Wujek Jakub 65

Wyka Kazimierz 25, 150, 151, 157

Wyka Marta 150

Wysłouch Seweryna 14

Wyspiański Stanisław 45, 91, 98, 127, 151

Zabierowski Stefan 54

Zagórski Jerzy 24, 41

Zakrzewski Bogdan 38

Zbierzchowski Henryk 46

Ziejka Franciszek 136

Żeromski Stefan 80, 108

Żmigródzka Maria 18, 52

Marian Kisiel

Ananke and Poland
On poetry by Zdzisław Stroiński

Summary

The book is the first interpretative study in the Polish writings devoted to the lyrics by Zdzisław Stroiński who, together with Krzysztof Kamil Baczyński, Tadeusz Gajcy and Andrzej Trzebiński, is considered to be the main representative of the war generation (1939–1945). The author paid attention to his nine early poems and interprets them in the categories of a lyrical cycle, proving that a conscious dialogue was conducted both with the Polish patriotic poetry after 1795 and poems by his peers (mainly with Tadeusz Gajcy). The main hypothesis of the study is an assumption that the tragedy of the generation was presented in Stroiński's cycle with a strong power and more clearly than in works by other year 1920 writers. The author of the book shows in particular analyses that the very cycle of poems constitutes an evidence of confronting patriotic ideals of the past with the cruelty of war reality, the expression of a dominating awareness of loneliness and betrayal, as well as a belief in the necessity of making a choice on one's own responsibility in the situation of a helpless battle for maintaining the national being.

Marian Kisiel

Ananke und Polen Zur Dichtung von Zdzisław Stroiński

Zusammenfassung

Das Buch ist die zur Zeit in der polnischen Wissenschaftsliteratur erste Interpretationsstudie über die Dichtung von Zdzisław Stroiński, der neben Krzysztof Kamil Baczyński, Tadeusz Gajcy und Andrzej Trzebiński zu Hauptvertretern der Kriegsgeneration (1939–1945) gehört. Der Verfasser befasst sich mit neun eine Dichtungsreihe bildenden frühen Gedichten von Stroiński, indem er beweist, dass sie ein bewusster Dialog des Dichters sowohl mit der polnischen patriotischen Poesie nach 1795, wie auch mit den Gedichten seiner Altersgenossen (vor allem Tadeusz Gajcy) sind. Die Hauptthese der Studie ist die Überzeugung davon, dass der in den genannten Gedichten dargestellte tragische Schicksal der Generation viel stärker und klarer als in den Dichtwerken von anderen Dichtern der „Generation 1920“ zum Ausdruck kommt. In ausführlichen Analysen zeigt der Verfasser, dass die genannte Dichtungsreihe ein gutes Zeugnis für ein Zusammenstoßen von vergangenen patriotischen Ideen mit der ganzen Grausamkeit der Kriegswirklichkeit ist. Diese Gedichte drücken das ganze Verlassenheit- und Betrugsgefühl ihres Autors aus, der davon überzeugt ist, dass man angesichts des hoffnungslosen Nationaldaseinskampfes schon auf eigene Verantwortung wählen muss.

Na okładce zamieszczono reprodukcję dzieła Zdzisława Beksieńskiego
ze zbiorów Muzeum Historycznego w Sanoku

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego dziękuje Muzeum Historycznemu
w Sanoku za wyrażenie zgody na publikację reprodukcji obrazu

Redaktor
Agnieszka Plutecka

Projektant okładki
Paulina Tomaszewska-Cieply

Zdjęcie Autora
Maria Śliwa

Redaktor techniczny
Małgorzata Pleśniar

Copyright © 2010 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-1996-0

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 10,75. Ark. wyd. 8,5. Papier
objętościowy, 70 g Cena 13 zł (+ VAT)

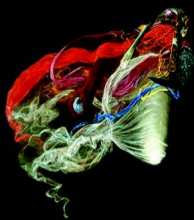
Łamanie: Pracownia Składu Komputerowego
Wydawnictwa Uniwersytetu Śląskiego
Druk i oprawa: SOWA Sp. z o.o.
ul. Hrubieszowska 6a, 01-209 Warszawa

Książkę

Mariana Kisiela oceniam wysoko. Wnosi nowe propozycje i ustalenia nie tylko do dotychczasowych osiągnięć badaczy, piszących o twórczości Zdzisława Stroińskiego, lecz także do nowej refleksji na temat zdeterminowanej przez historię poezji młodego pokolenia lat drugiej wojny. Zadanie, jakie autor przed sobą postawił, jest niełatwe. Eksponując inność stylu i przesłania [...] „wierszy rytmicznych” [Stroińskiego] na tle twórczości przyjaciół (krytycy raczej zacierali tę odmienność, pisząc o poetach grupy „Sztuka i Naród”), Kisiel wysunął zarazem — i uzasadnił — tezę, iż to właśnie w utworach autora *Rodu Anbellich* najpełniej wyrażał się tragizm losu jego generacji. [...] Ważną zasługą Kisiela jest wydobycie z tygła twórczości młodych poetów, traktowanych jako „poeci pokolenia wojennego”, czy „pokolenie Kolumbów”, dzieła Stroińskiego, odkrycie jego indywidualnego piętna (i piękna). [...] Książka znajdzie licznych czytelników, zarówno ze względu na wzorcowe interpretacje poszczególnych tekstów (walor świetny z punktu widzenia dydaktyki uniwersyteckiej), jak na znów wzmożone ostatnio zainteresowanie twórczością młodych pisarzy lat wojny, jak przede wszystkim dlatego, że stanowi dobrą podstawę dla pełnej monografii dzieła Stroińskiego.

Z recenzji wydawniczej
prof. zw. dr hab. Aliny Kowalczykowej

O lirycie Zdzisława Stroińskiego



Cena 13 zł
(+ VAT)

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-1996-0